

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SABRINA FERNANDES MELO

ARQUITETURA E RESSONÂNCIAS URBANAS EM
FLORIANÓPOLIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

FLORIANÓPOLIS

Fevereiro de 2013

SABRINA FERNANDES MELO

**ARQUITETURA E RESSONÂNCIAS URBANAS EM
FLORIANÓPOLIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Prof^a Orientadora: Dr^a Maria Bernardete Ramos
Flores

Co-orientador: Prof.Dr. Mario César Coelho

FLORIANÓPOLIS

Fevereiro de 2013

Arquitetura Funcional

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque casas novas não têm fantasmas
E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas
Assombrações vulgares
Que andam por aí...
É não-sei-quê de mais sutil
Nessas velhas, velhas casas,
Como, em nós, a presença invisível da alma...
Tu nem sabes
A pena que me dão as crianças de hoje!
Vivem desencantadas como uns órfãos:
As suas casas não têm porões nem sótãos,
São umas pobres casas sem mistério.
Como pode nelas vir morar o sonho?
O sonho é sempre um hóspede clandestino e é preciso
(Como bem sabíamos)
Ocultá-lo das outras pessoas da casa,
É preciso ocultá-lo dos confessores,
Dos professores,
Até dos Profetas
(Os Profetas estão sempre profetizando outras coisas)
E as casas novas não têm ao menos aqueles longos,
Intermináveis corredores
Que a Lua vinha às vezes assombrar!

Mário Quintana

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a professora Maria Bernardete por ter aceitado me orientar e pela valiosa contribuição intelectual, pelas conversas, amizade e apoio que sempre me ofereceu.

Agradeço ao co-orientador Mario Cesar Coelho pela contribuição e pelas conversas sobre arquitetura, aos professores Luis Eduardo Teixeira, Janice Gonçalves e Maria Tereza Santos Cunha pelas importantes contribuições. Aos professores Hermetes Araújo e Jacqueline Lins, pela atenciosa leitura.

Um especial agradecimento para Mira Cruz, por me apoiar durante toda minha vida acadêmica. Agradeço também a minha mãe Irani Melo, meu pai José Antônio, a irmã Camilla Melo e a avó Heroína Castro, Sandrinha Cruz, Sandra Maria, às amigas Carina Sartori, Onete Podeleski e Jaqueline Cardoso. Com muito amor e carinho agradeço meu companheiro de todas as horas, João Paulo Castro.

A todos os funcionários da biblioteca pública, da Casa da Memória, do Arquivo Municipal e da pela valiosa ajuda durante os meses de pesquisa diária, meus sinceros agradecimentos. Finalmente agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por me proporcionar uma bolsa durante os anos de estudos.

RESUMO

A primeira metade do século XX foi um momento importante para a configuração do cenário urbano de Florianópolis. Os novos estilos arquitetônicos promoveram uma alteração na visualidade da cidade como o *art déco*, por exemplo, utilizado na construção do edifício dos Correios e Telégrafos da capital. Contudo, a alteração da imagem não se deu apenas pelo viés da arquitetura. As leis e as crônicas daquele período também atuaram na composição da imagem e na configuração de expectativas e idealizações do espaço urbano. Neste contexto, o objetivo deste trabalho é problematizar a arquitetura e as ressonâncias provocadas por ela. O intuito é de verificar a maneira pela qual o espaço urbano foi alterado e percebido, visual, estética e subjetivamente por meio da arquitetura, das leis e dos relatos sensíveis de contemporâneos que observaram os espaços construídos em Florianópolis. Desta forma, para melhor respaldar as discussões, será utilizado o arcabouço conceitual próprio da arquitetura como categoria antropológica, visto que ela denota um modelo de comportamento humano amplamente difundido, e que é diferente de cultura para cultura, no espaço e no tempo. A análise das leis será feita tendo em vista seu caráter normativo e delimitador que atua tanto na organização dos espaços urbanos como na configuração de significados e de expectativas em relação à cidade. Por fim, as crônicas serão discutidas a partir da definição do imaginário como uma categoria analítica e como um sistema coletivo de representação de ideias e imagens na construção de significado ao meio social. Um dos resultados obtidos revela que, dificilmente, a leitura proposta aqui poderia ser apreendida por meio de um único objeto de análise, pois a arquitetura, as crônicas e as leis ressoaram e interferiram

na história urbana da cidade de diferentes maneiras, que ora foram complementares, ora antagônicas.

Palavras- Chave: Florianópolis, arquitetura, crônicas, leis, ressonâncias urbanas.

ABSTRACT

The first half of the twentieth century was an important time for the configuration of the urban scene of Florianópolis. During this period, the discussion of Brazilian architecture and architectural styles to come promoted a visual change in the city, for example, the art deco in the post offices of the capital. However, the change of the city's image was not just from the perspective of architecture, because the laws and articles set the expectations that culminated in what was written about urban space. In this context, the aim of this paper is to highlight and discuss the architecture and the resonance it caused; to ascertain the way in which urban space has changed the perceived visual aesthetics; and subjectively, through architecture, the laws and the articles of contemporaries who observed the buildings of that period in Florianópolis.

Thus, to better support the discussion, I will use the conceptual framework of the architecture itself, which is seen as anthropological. It denotes a model of widespread human behavior in each period of time, differing from culture to culture. The analysis of laws will be made in view of their rules and barriers, which impact both in the organization of urban space and the expectations of the city. One of the results reveals that rarely can the concept proposed here be obtained through a single method of analysis since the architecture, the articles, and the laws, impacted in the history of the town in different ways, which were sometimes complementary and sometimes in opposition.

Keywords: Florianópolis, architecture, articles, laws and urban resonances.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Configuração urbana inicial da região central de Florianópolis no início do século XIX.....	30
Figura 02 Mapa da Praça XV de Novembro e seu entorno.....	30
Figura 03 Palácio Cruz e Souza, situado no entorno da Praça XV em Florianópolis. (s/d).....	34
Figura 04 Estatuetas de origem francesa e da ornamentação do Palácio Cruz e Sousa.(s/d).....	35
Figura 05 Festa dos negros na Ilha de Santa Catarina-1803.....	38
Figura 06 O Largo da Matriz na década de 1860. Litografia de Rohlacher e Schwartzer.....	45
Figura 07 A Matriz de Desterro. Desenho de Tschudi,1866.....	45
Figura 08 Matriz de Nossa Senhora do Desterro- início do século XX	46
Figura 09 Catedral Metropolitana de Florianópolis, década de 1940....	46
Figura 10 Conjunto de sobrados oitocentistas Florianópolis. (s/d)....	51
Figura 11 Casa situada nas cercanias da Praça XV de Novembro, construída por volta de 1890.....	52
Figura 12 Esquina do Hotel La Porta. (s/d).....	62
Figura 13 Anúncio publicitário do Hotel La Porta de 1952.....	65
Figura 14 Nota sobre a oferta de compra do Hotel La Porta, 1932.....	65
Figura 15 Terreno onde foi construído o Hotel La- Vazio Urbano	67
Figura 16 Atual projeto arqueológico Hotel La Porta, 2011.....	67
Figura 17 Cartão Postal, vista do Hotel Taranto.....	70
Figura18 Imagem atual da Rua Procurador Abelardo Gomes e edificações, 2011.....	71

Figura 19 Edifício dos Correios e Telégrafos, Florianópolis, 1945.....	72
Figura 20 Fachada do Edifício dos Correios. Florianópolis, 2011.....	73
Figura 21 Projeto de prédio no centro de Florianópolis, Rua Fernando Machado, 1936. Autor: Tom Wildi.....	74
Figura 22 Fachada com ornamentação geométrica, Rua Fernando Machado, 2010.....	75
Figura 23 Frente do Cine Roxy, 2011.....	78
Figura 24 Anúncio de inauguração do Cine Rex, 1935.....	80
Figura 25 Cine Ritz. (s/d). Presença de inúmeros cartazes para promoção/propaganda de filmes.....	81
Figura 26 Cine Ritz. (s/d).....	82
Figura 27 Cartão postal do Palácio Cruz e Souza. 1905.....	92
Figura 28 Mercado Público Municipal de Florianópolis. 1906.....	93
Figura 29 Largo da Alfândega - Florianópolis, 1906.....	93
Figura 30 Biblioteca Pública e Escola Normal, 1900.....	94
Figura 31 Região do Rita Maria, 1905.....	94
Figura 32 Vista geral de Florianópolis em 1907.....	95
Figura 33 A Igreja Matriz e sua escadaria, 1906.....	95
Figura 34 Rua Conselheiro Mafra. Conjunto arquitetônico e bondinho de tração animal, 1906.....	101
Figura 35 Praça Fernando Machado. Ao fundo, o Forte de Santa Bárbara (s/d).....	102
Figura 36 Praça Fernando Machado, década de 1930.....	102
Figura 37 Anúncio Publicitário do filme Metrópolis, 1930.....	118
Figura 38 Charge A vida ‘nova’, <i>O Estado</i> , 1931.....	125

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APP-Áreas de Preservação Permanentes.

CEF- Caixa Econômica Federal.

IHGSC- Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

IPHAN-SC - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-
Superintendência Estadual em Santa Catarina.

IPUF- Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis.

MHN- Museu Histórico Nacional.

SEPHAN- Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Natural do
Município

SUSP- Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos.

TAC- Teatro Álvaro de Carvalho.

VARIG- Viação Aérea Rio Grandense.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
-----------------	----

CAPÍTULO 1

A ARQUITETURA COMO ESTILO: NEOCOLONIAL E ECLÉTICO.....	Erro!
! Indicador não definido.7	

1.1 PRAÇA XV DE NOVEMBRO: COMPREENDENDO O ENTORNO	28
Erro! Indicador não definido.	
1.2 PALÁCIO CRUZ E SOUZA	Erro! Indicador não definido.
1.3 A IGREJA MATRIZ: DE CAPELA À CATEDRAL	54
Erro! Indicador não definido.	

CAPÍTULO 2

ÍCONES DA MODERNIDADE

CONSTRUTIVA.....	Erro! Indicador não definido.
------------------	--------------------------------------

2.1HOTEL LA PORTA: FRAGMENTOS ECLÉTICOS RUMO AO RACIONALISMO MODERNO	Erro! Indicador não definido.
2.2ARQUITETURA EM CONTORNOS GEOMÉTRICOS: O EDIFÍCIO DOS CORREIOS E CONJUNTOS COMERCIAIS	67
2.2 A PROJEÇÃO DA SÉTIMA ARTE NA MATERIALIDADE CONSTRUTIVA	77

CAPÍTULO 3

GESTÃO DA IMAGEM URBANA.....	84
------------------------------	----

3.1 A COLEÇÃO DE LEIS DE 1901: POR UM IDEAL ESTÉTICO DEFLAGRADO NO PERÍODO REPUBLICANO	85
Erro! Indicador não definido.	
3.2 COLEÇÕES DE LEIS DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS DE 1918 A 1930	98

CAPÍTULO 4

CRÔNICAS URBANAS.....	105
4.1 INTERPRETAÇÕES DA CIDADE PELA VIA DAS CRÔNICAS	108
4.2 CINE-NOTA.....	115
4.3 COTIDIANO E VIDA URBANA	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	130
ANEXOS.....	Err
o! Indicador não definido.	142

INTRODUÇÃO

Os objetos de estudo da história urbana são diversos, assim como os olhares e interpretações neles lançados. Eric Lampard¹, por exemplo, defende que o objeto principal da história urbana é a urbanização como processo social e não a cidade. Já uma vertente da sociologia - que insere a história urbana no quadro da teoria social - afirma que, nas sociedades capitalistas contemporâneas, a cidade “não seria mais a base de associação humana (na proposta de Weber), nem o *locus* da divisão do trabalho (Durkheim), nem a expressão de um modo de produção específico (Marx)”². Nas diferentes perspectivas das ciências sociais e da história cultural tais objetos tornaram-se alvo de constantes debates. A abordagem relevante para este trabalho está relacionada com a forma de perceber e aplicar a categoria cidade nos estudos históricos com a intenção de que as definições e usos não se tornem parciais, unitárias e universalizantes. Neste contexto, Ulpiano (1996) afirma que:

Ao invés de tomarmos a cidade como categoria estável e universal, de que pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo, convém aceitarmos a necessidade de historicizar a cidade como ser social. Historicizá-la é defini-la e explorá-la levando em conta suas práticas e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente³.

A historização da cidade pode apresentar resultados que à primeira vista soam como inusitados, já que “compreender uma cidade significa colher fragmentos, e lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados”⁴. Segundo Michael Baxandall, os múltiplos olhares sobre uma obra de arte, e porque não sobre a cidade, acontece, pois, “descrição e a explicação se interpenetram constantemente [...]

¹ Eric Lampard discutiu a noção de urbanização enfatizando a ideia de processo social que precede e acompanha a formação das cidades. Cf. LAMPARD, 1975.

² MENESES, 1996, p.147.

³ Idem.

⁴ CANEVACCI, 2004, p.35.

conceitos e objetos se reforçam mutuamente”⁵. A descrição é uma representação do que se pensa ter visto no objeto e, portanto, torna-se inseparável dele. Partindo desse argumento, Baxandall apresenta os limites da representação e do conhecimento histórico ao afirmar que “[...] se é verdade que a ‘descrição’ e a ‘explicação’ se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é a mediadora da explicação”⁶. Em outras palavras, o esforço analítico envolve sempre apropriações dos diferentes atores envolvidos tanto na fabricação de um artefato cultural, como em sua análise, seja o objeto uma fotografia, um quadro, uma edificação ou aspectos da história urbana.

A cidade, independente de seu conteúdo histórico e suas especificidades, pode ser interpretada, segundo Ulpiano (1997), através de três dimensões complementares: como artefato, como campo de forças e como imagem. Como artefato, a cidade é historicamente produzida e socialmente apropriada por intermédio de suas formas, funções e sentidos. Essas apropriações acontecem por meio de forças econômicas, culturais, territoriais, sociais, políticas etc. Em outras palavras “o artefato é sempre produto e vetor do campo de forças nas suas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe”⁷.

Sobre estas definições há que se considerar que, além de artefato e de algo material e socialmente produzido em meio a um complexo campo de forças, a cidade é também representação. Representação no sentido de que estas intervenções e formas de apropriação não são aleatórias, mecânicas ou naturais. Ao contrário disso, são guiadas pelas representações sociais. Este conceito, segundo Ulpiano (1997), auxilia no entendimento da “complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz de incorporar outros ingredientes, como conhecimento imediato, esquema de inteligibilidade, classificações, ideologia, valores, expectativas, etc.”⁸

A categoria artefato é comumente usada em estudos tradicionais da história urbana. Já a de campo de forças é adotada pela influência das ciências sociais. A terceira dimensão analisada por Ulpiano (1997) e aquela que será adotada em diversos momentos desta pesquisa, é a da imagem visual que, “não coincide com a representação, mas é também

⁵ BAXANDALL, 2006, p.72.

⁶ Ibidem, p.32.

⁷ MENESES, 1996, p.149.

⁸ Idem.

um de seus suportes importantes”⁹. Os modelos visuais e mentais atribuídos às cidades, do século XIX em diante e com as intensas intervenções urbanas, ficaram cada vez mais complexos.

Christine Boyer (1994) definiu três diferentes modelos visuais e mentais capazes de identificar o ambiente urbano, que seriam: “a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea”¹⁰. Certamente, essas três alusões não esgotam toda a complexidade de interpretações inerentes à cidade e à formação de suas imagens. Elas apenas exemplificam os diferentes sentidos direcionados a historização da iconografia urbana.

Partindo do pressuposto de que a história urbana pode ser construída por intermédio de variados objetos e fontes históricas, as edificações, também objetos intencionais, funcionaram neste trabalho, como lentes conceituais que detectarão os liames entre a forma, a estética e as interpretações que as circundam. O arcabouço teórico da arquitetura e do urbanismo subsidiará a elaboração dessas percepções.

No que tange às edificações, torna-se plausível quaisquer análises neste sentido, visto que por ser dona de diversos estilos arquitetônicos a visualidade de Florianópolis - assim como de todas as cidades - é marcada pelo hibridismo e pela heterogeneidade. Por outro lado, o conhecimento das formas arquitetônicas desvela relações entre a materialidade, os escritos sobre a cidade e os lugares que as edificações ocupam, tanto na memória como na construção de uma identidade visual e estética para a capital – o que torna uma pesquisa nesta área bastante profícua, tanto pelo valor patrimonial, quanto pelo histórico de Florianópolis.

A arquitetura, como imagem-texto passível de interpretação e análise historiográfica, é compreendida no campo da ‘montagem’, da continuação de outras imagens, precisamente pelo seu caráter inacabado e pela impossibilidade de detenção de sua totalidade. Didi-Huberman trata das especificidades de tempos que podem ser criados em uma obra de arte. Neste caso, a arquitetura atua na reconfiguração de diversos presentes temporais. Sendo assim, quando estamos diante da imagem de uma obra arquitetônica, tomada como objeto de análise, estamos diante do tempo, ou ‘dos tempos’ sobrepostos já que:

⁹ Idem.

¹⁰ BOYER, 1994, p.151.

A imagem representa, pois, o espaço onde se encontram o agora e o não agora [...]. O choque desses tempos genealógicos produz a história, na imagem o ser se desagrega: explode e mostra- mas por muito pouco tempo- de que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas um intervalo produzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas.¹¹

Portanto, “é na tensão entre tempos que está a busca e um possível caminho para pensar criticamente as imagens e/ou as obras de arte trazendo à descrição aspectos paradoxais que nelas apontam”¹². Considerando que “aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado”¹³ nota-se, então, além da sobreposição de tempos, a sobreposição de referências, de signos e de significados em cada obra arquitetônica em análise.

A arquitetura pode ser interpretada como moldura para a vida social da cidade moderna, no sentido de compor o aspecto material da cidade que, ao mesmo tempo, comporta outras inúmeras atribuições de cunho estético, funcional, social, cultural e também de memória. A arquitetura assume um importante papel no entendimento da cidade se relacionada a outros aspectos da história urbana, uma vez que ela seria uma forma de memória, uma reminiscência capaz de dar testemunho ou de narrar seu tempo. Sobre essa perspectiva de definição da arquitetura Pesavento (2002 b) afirmou que:

A memória pode ser oral, escrita ou de pedra. As lembranças podem chegar até o tempo do presente com vozes, com narrativas que deixam o testemunho escrito de uma vivência e de uma percepção, ou como materialidade em um espaço construído, a atestar, com eloquência objetiva, a visualidade do passado. A rigor, tudo, na cidade, pode ser convertido em fonte, em documento para

¹¹ Didi-Huberman (2000) apud NASCIMENTO, 2005, p.17. Disponível em: < <http://www.scielo.com.br>. >. Acesso em 29/11/2012.

¹² LINS, 2010, p.108.

¹³ ANTELO, 2004, p. 09.

o historiador da urbs, para que ele possa construir sua narrativa¹⁴.

As definições de perspectivas e abordagens sobre os conceitos de *construção* e *arquitetura* adquirem relevância para a pesquisa por serem duas categorias que se confundem e que já foram alvos de muitos debates entre arquitetos, historiadores e filósofos. Tentativas de definição desses termos foram iniciadas na Grécia Antiga, momento em que os conceitos de beleza e arte não eram conectados, pois “a beleza era a expressão do bem, enquanto a arte significava o fazer bem feito”¹⁵.

John Ruskin¹⁶, escritor e crítico de arte britânico vinculado ao Romantismo, afirmou que a arquitetura se diferenciava da construção por possuir atributos técnicos de excelência capazes de extrair a beleza do material bruto. Ainda de acordo com Ruskin, a arquitetura possuiria intencionalidade artística, já a construção seria uma atividade mecânica, ou seja, uma simples combinação de elementos e materiais. Ruskin defendia que a arquitetura possuía elementos que ultrapassavam o utilitarismo e a satisfação de necessidades cotidianas. Em outras palavras, a arquitetura, diferentemente da construção, teria a presença de “detalhes desnecessários”¹⁷. Portanto, para esse ponto de vista, a arquitetura estaria reservada à estética, às sensibilidades e à manifestação do belo expresso na ornamentação. Detalhes esses que a consagrariam como obra de arte.

A atuação do ornamento como objeto diferenciador da arquitetura sofreu críticas durante a difusão da arquitetura racionalista, corrente estética que se opunha à ornamentação excessiva e à imitação de materiais construtivos. Para os adeptos do racionalismo, que encontrou sua maior expressão em Le Corbusier, arquitetura e funcionalidade eram sinônimos¹⁸. Essa ordem seria material, expressa nos edifícios, e abstrata, percebida por meio das condutas e protocolos que as construções sugerem ou impõem aos indivíduos.

¹⁴ PESAVENTO, 2002b, p.30.

¹⁵ PULS, 2009, p.55.

¹⁶ Cf. RUSKIN, 1963.

¹⁷ RUSKIN, 1963, p.35.

¹⁸ Entende-se por racionalista a manifestação arquitetônica surgida na Europa durante o século XX. Essa corrente primava pela racionalidade da forma, pelo fim da ornamentação excessiva, pela utilização de novos materiais como o aço, o concreto armado e o vidro, assim como pela funcionalidade e dinamismo dos espaços.

O termo edificação será adotado para denominar as obras arquitetônicas analisadas nesta pesquisa. Tal análise buscará verificar as continuidades e descontinuidades que a materialidade delas conseguiu expressar em diferentes tempos. (Des) continuidades que se referem à questão visual e imagética, à ornamentação e a funcionalidade, à adoção de signos historicistas¹⁹ ou daqueles de vanguardas estéticas.

A arquitetura será compreendida como um universo de edificações que constituem o cenário artificial da existência humana. Manifestação física e tangível dotada de caráter textual e imagético e, portanto, um fenômeno polissêmico, dotado de uma vasta gama de práticas e ações humanas. A compreensão da arquitetura como “categoria antropológica”²⁰ é possível pela percepção de influências socioculturais específicas e mutáveis, inerentes ao objeto arquitetônico, tais como a aplicação de diferentes técnicas construtivas e estéticas, intervenções no ambiente e em suas formas de interação, produção de significados afetivos e simbólicos, dentre outras. Manifestações que, quando negligenciadas, não só inserem a arquitetura no campo das edificações desvinculadas de seu universo cultural, como ainda minimizam sua validade como documento histórico e “artefato humano”²¹.

O principal objeto desta pesquisa é a cidade de Florianópolis durante a primeira metade do século XX, especificamente as edificações situadas no perímetro urbano central, compreendido geograficamente como o entorno da Praça XV de Novembro e adjacências. A praça XV será estudada como o espaço em que as edificações analisadas se ergueram e provocaram ressonâncias urbanas que ultrapassaram suas características construtivas e materiais. Embora ela seja um interessante alvo de pesquisas, não será o objeto principal deste trabalho.

Por perpassar todas as frentes de investigação, o conceito de ressonância será de extrema relevância, desde a questão da visualidade arquitetônica até as percepções e debates sobre a dinâmica urbana e seus

¹⁹ É o nome dado a um conjunto de estilos arquitetônicos que centrava seus esforços em recuperar e recriar a arquitetura do período clássico, através da inserção de signos típicos deste período da arquitetura.

²⁰ “A arquitetura pode ser considerada como uma categoria antropológica, pois denota um modelo de comportamento humano amplamente difundido, e que é diferente de cultura para cultura, no espaço e no tempo” (SILVA, 1994.p.48).

²¹ Cf. LIMA, Adson Cristiano Bozzi. 2007. *Habitare habitus* - um estudo sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. *Arquitextos*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 27/05/2012.

espaços. Este conceito foi aplicado por José Reginaldo Gonçalves (2005) para pensar os patrimônios culturais em termos etnográficos, na tentativa de entendê-los como fatos sociais totais e abarcando suas múltiplas dimensões sociais e simbólicas. Com o objetivo de contribuir para o debate teórico e político sobre os usos do conceito antropológico de cultura, usa-se o conceito de ressonância conjuntamente com as categorias de materialidade e subjetividade²². Para este trabalho será considerada a definição apresentada pelo historiador Stephen Greenblatt (1991):

Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante²³.

Para Gonçalves (2005), ancorado no conceito desenvolvido por Greenblatt (1991), a ressonância faz referência à capacidade que um objeto tem de superar sua exposição estética, evocando no expectador “forças culturais complexas”²⁴ que nele são representadas. O referido conceito subsidiará a discussão sobre aspectos relacionados ao caráter material e visual das edificações que ressoam em sentidos outros, muitas vezes de cunho subjetivo e intangível - representados nesta análise pelas crônicas sobre a cidade.

O conceito de modernidade norteia o desenvolvimento desta pesquisa, cujo recorte temporal compreende a primeira metade do século XX. Neste contexto histórico-social, a palavra de ordem para o país almejado era a modernidade, vocábulo que se aplicava tanto à definição de inovações tecnológicas, como ao automóvel, ao rádio e ao cinema.

No contexto do século XX, a problemática da modernidade e do *ser* moderno nas cidades, já era motivo de reflexões e mote de estudos para autores como Georg Simmel (2005) e Walter Benjamin (1991), referências clássicas para a compreensão das transformações dos espaços urbanos e do comportamento de seus habitantes.

Para Simmel (2005), a modernidade poderia ser capturada através do dinheiro e da metrópole. Se, por um lado, para Simmel, o

²² GONÇALVES, 2005, p.01.

²³ GREENBLATT (1991) apud GONÇALVE, 2005, p.19.

²⁴ GONÇALVES, 2005. p.02.

dinheiro atua como herói, no contexto da modernidade, ao libertar o indivíduo da dependência de outras pessoas, com o seu sentido universal, responsável pela circulação dessa moeda de troca nas mais variadas situações e lugares, por outro, ele torna-se vilão ao destruir as especificidades e atuar como fonte da impessoalidade das ações humanas.

Por intermédio de um paradoxo, veja como Simmel interpreta a metrópole em si mesma como espaço da heterogeneidade e da diferença que proporciona maior liberdade de ação, produz, assim como o dinheiro, a impessoalidade. Consequentemente, devido à rapidez das mudanças, ao movimento frenético e desordenado das metrópoles, enfim, em meio a sua infinitude de estímulos, a diferença acaba se camuflando, ou tornando-se banal. Essa atitude foi denominada por Simmel como *blasé*, conceituada como a “incapacidade de reagir a novos estímulos com as energias adequadas [...] a essência da atitude blasé encontra-se na indiferença perante as distinções entre as coisas”²⁵.

Já para Walter Benjamin, “a modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” [19]. O novo é essa força que, ao mesmo tempo, em que configura a modernidade, dando-lhe um caráter único diante do existente, transformando-a imediatamente no seu oposto: a antiguidade. Benjamin tem em mente certa apreensão aguda do tempo que modifica cada vez mais rapidamente, o moderno em antigo; o novo, em velho.

No século XX, o conceito de modernidade virou “palavra de origem”, segundo Sevcenko (1992), já que:

O novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-liberação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, e acaba introduzindo um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto do passado, mas de algum lugar no futuro²⁶.

Ao transferir a ideia trabalhada por Benjamin acerca do ‘novo’ e do ‘antigo’ na configuração da modernidade para a composição do que seria ‘moderno’ e ‘novo’ na arquitetura do século XX, nota-se uma tentativa de ruptura com um passado que era considerado, por alguns

²⁵ SIMMEL, 2005, p.579.

²⁶ SEVCENKO, 1992, p.197.

setores da sociedade, como atrasado e retrógrado. No entanto, o passado não cessava de regressar, de servir de apoio, para a configuração de uma noção de modernidade que, ao buscar uma identidade visual autêntica, visando a autoafirmação, culminou em uma diversificada gama de expressões arquitetônicas, algumas delas, repletas de signos ‘antigos’. Logo, percebe-se a existência de um paradoxo do moderno, onde “o novo nada mais é do que uma fantasia imagética engendrada pela sociedade, e que, na verdade, muitas vezes tratam da sobrevivência de formas já existentes na própria cultura”²⁷.

Este paradoxo da modernidade, onde o novo e o antigo estão sempre em comunicação parece ser uma realidade inerente às cidades, isto porque, como nos aponta Ricouer (2008), “a cidade é um imã da narrativa”²⁸. Sendo assim, pode-se dizer que narrativa e materialidade, texto e construção, interpretações e arquitetura, percepções e práticas de uma mesma cidade – tudo isso caminha junto e se modifica, (in) diretamente a cada novo edifício, a cada novo texto, a cada nova interpretação. Ideia que pode ser justificada visto que:

[...] é na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho de tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler²⁹.

Quanto aos estudos que se voltam para a arquitetura, é sabido que as teses e dissertações³⁰ produzidas sobre Florianópolis, em específico, são inúmeras e possuem diferentes abordagens. Nestas pesquisas são abordadas, na maioria dos casos, questões materiais e estéticas das construções, onde a relação entre arquitetura e narratividade não é tratada de maneira específica. Ressalva se faz, porém, para a tese de doutorado em História de Marilange

²⁷ VIANA, 2008, p.27.

²⁸ Ibid., p.159.

²⁹ RICOUER, Paul, 2008, p.159.

³⁰ A pesquisa no banco de teses e dissertações da Capes se deu a partir das palavras-chave: arquitetura, patrimônio, discursos. Depois de selecionados, os resumos foram lidos e separados de acordo com o tema, data e outros dados pertinentes à pesquisa. A pesquisa foi realizada em 28/05/2012. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em: 28 /052012. A tabela de teses e dissertações se encontra nos anexos.

Nonnenmacher, defendida pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2007³¹, que analisa os espaços soterrados como lugares de memória, possuindo como fio condutor a trajetória de construção, destruição, rememoração e preservação do Bar e Trapiche Miramar.

Há também a dissertação de mestrado em arquitetura de Marina Toneli Siqueira, defendida pela Universidade de São Paulo em 2008³², na qual ela propõe uma análise dos espaços públicos com base nos discursos instaurados sobre os locais considerados como símbolos. A pesquisa busca verificar mudanças relacionadas às transformações ocorridas no campo do planejamento urbano, enfatizando a formação de novos espaços simbólicos, seu conteúdo e sua forma de apropriação. A abordagem da pesquisa se direciona para a problemática dos espaços urbanos na contemporaneidade e busca enquadrar Florianópolis na pós-modernidade com suas formas arquitetônicas erigidas dentro de uma nova lógica cultural que, segundo a autora, é a égide do capitalismo contemporâneo. A pesquisa se direciona para o ponto de vista do planejamento urbano como promotor de espaços identitários e simbólicos, onde as práticas de ocupação territorial não são abordadas.

Apresentados os aspectos metodológicos que nortearam a pesquisa, cumpre informar que este trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos, além desta introdução e da conclusão. No primeiro capítulo, intitulado *A arquitetura como estilo: neocolonial e eclétismo*, são discutidas as duas correntes arquitetônicas que compoem o título do capítulo através da análise do Palácio Cruz e Souza e da Igreja Matriz, situadas no entorno da Praça XV de Novembro. A análise foi direcionada para os aspectos plásticos, estéticos e visuais das edificações na tentativa de identificação de signos e de fragmentos visuais que as aproximam ou as distanciam dos estilos neocolonial ou eclético. Estas duas edificações situaram-se em momentos de modificação/transformação política e cultural que refletiram e alteraram sua visualidade e aspectos arquitetônicos. A Semana de 1922 e a Exposição Nacional do Centenário da Independência aconteceram no

³¹ Cf. NONNENMACHER, Marilange. *Vida e morte Miramar*: memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

³² Cf. SIQUEIRA, Marina Toneli. *Entre a prática e o discurso*: a formação de espaços simbólicos na Florianópolis contemporânea. Florianópolis, 2008. Dissertação (Mestrado)- Universidade de São Paulo, Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

mesmo ano da reforma da Catedral e durante os anos iniciais da República houve a alteração estética do Palácio Cruz e Souza.

Ícones da Modernidade Construtiva, nome dado ao segundo capítulo, segue a mesma dinâmica do primeiro. A opção por dividir a análise das obras arquitetônicas em dois capítulos justifica-se pelo teor múltiplo das discussões que estas edificações possibilitam, ademais de estarem situadas em diferentes períodos do recorte temporal proposto. Se, no primeiro capítulo, a discussão voltou-se para o estilo neocolonial e eclético no contexto dos anos iniciais da República, no segundo a discussão é iniciada com o Hotel La Porta, um ícone da modernidade construtiva em Florianópolis e exemplar da arquitetura eclética marcado pelo hibridismo estético. Esta edificação possibilitou uma ampliação do repertório estético e visual e, de certa forma, ‘abriu caminho’ para outros estilos arquitetônicos, como o *art déco*, percebidos no Edifício dos Correios e nos cinemas da capital.

O Hotel La porta e o Edifício dos Correios foram erguidos após a Revolução de 1930 e durante o período de governo de Getúlio Vargas. Este período político, em linhas gerais, marcou o colapso da República Oligárquica e redefiniu o papel do Estado brasileiro que impulsionou/idealizou um projeto ‘modernizador’ para o país, do qual a arquitetura era parte importante para a consolidação deste empreendimento.

No primeiro e segundo capítulos a leitura visual e imagética dessas edificações será acompanhada, sempre que possível, de considerações relacionadas ao momento político e cultural pelo qual passava a cidade, inserida em um contexto nacional. Como fonte de pesquisa serão consultadas imagens antigas e, em alguns casos, atuais das edificações retiradas do Acervo da Casa da Memória e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e também relatos de viajantes. O objetivo central deste capítulo é exemplificar, através da materialidade construtiva, a diversificada gama de correntes arquitetônicas e estéticas que dividem/dividiram um lugar comum: o entorno da Praça XV de Novembro.

Em *Gestão da Imagem Urbana*, terceiro capítulo desta pesquisa, interpretações e/ou narrativas serão apresentadas através das leis. Para tanto serão consultadas as Coleções de Leis do Município de Florianópolis, Relatórios e Mensagens de Governo. Certamente que não será abordado aqui todo o conteúdo das leis, dado o espaço e objetivos dessa pesquisa. Por isso, serão eleitas aquelas que tratam de assuntos de cunho estético e de formas de ocupação/trânsito do centro urbano. O

objetivo principal deste capítulo é verificar questões relacionadas a um ideal de cidade estetizada e de que forma estas leis e normatizações se direcionavam na tentativa de alteração da imagem urbana.

O início da abordagem pela Coleção de Leis de 1901 se justifica pela alteração na forma de apresentação da legislação. Até 1889, as resoluções referentes às construções, ao funcionamento e as normas higiênicas eram tratados através dos Códigos de Posturas Municipais (o último a vigorar foi o de 1889). Os Códigos eram baseados nas Ordenações Filipinas, e, portanto, remetiam a um ‘passado’ colonial. As Resoluções, sendo a primeira a de 1901, normatizavam sobre questões mais pontuais, implantadas justamente em um momento de transição política, demarcado pelo início do período republicano.

O último capítulo, *Crônicas Urbanas*, é direcionado para a análise das crônicas jornalísticas e notícias retiradas do jornal *O Estado*, periódico de maior circulação na capital catarinense durante grande parte do século XX. A escolha do jornal justifica-se pelo seu bom estado de conservação, a existência de todos os exemplares que compreendem o período analisado e também por ser o principal jornal atuante como porta voz das elites políticas e intelectuais do estado.

O objetivo central deste capítulo é verificar as diferentes maneiras que indivíduos contemporâneos interpretaram e criaram expectativas em relação à cidade. A análise de uma construção arquitetônica isolada dificilmente conseguiria alcançar um dos objetivos propostos neste trabalho que seria um melhor entendimento das formas construtivas e da movimentação urbana do período proposto. Somente a análise construtiva não conseguiria perceber a dinâmica e as ressonâncias urbanas, que ultrapassam o caráter físico das edificações. Por esse motivo a opção em analisar as crônicas que possuem o meio urbano como pauta principal torna-se relevante para esta pesquisa. As crônicas se dividem dois tipos principais. Aquelas que abordam o futuro, por meio das expectativas e aqueles saudosistas, que rememoram o passado e buscam um retorno de práticas e antigos modos de vida.

O intuito desta investigação é construir uma história urbana com base em diferentes interpretações feitas pela materialidade construtiva, pelos escritos sobre a cidade e/ou pelas medidas de regulamentação de sua espacialidade. Em outras palavras, a intenção é compreender parte da história urbana de Florianópolis, e, indiretamente, do indivíduo social que constrói e/ou participa - seja pelas suas práticas nos espaços construídos, seja pelos diferentes olhares lançados a ele (espaço).

Dadas, portanto, as distintas abordagens acerca do tema, desenvolvê-lo aqui não apenas torna justificável esta proposta de estudo, como a torna relevante, visto que ela tem o intuito de promover uma discussão que concilie as dimensões geométricas e materiais da arquitetura a aspectos relacionados à espacialidade, visualidade, estética e percepções dos diferentes espaços construídos.

CAPÍTULO 1

A ARQUITETURA COMO ESTILO: NEOCOLONIAL E ECLÉTICO

Uma das possíveis formas de apreensão da história urbana é pela visualidade, por meio de imagens icônicas, que englobam o figurativo pintado, o desenhado, o esculpido, o fotografado o construído (arquitetura). Pois “a materialidade conta uma história, tal como o texto suporta uma imagem, que se constrói visualmente, no pensamento”³³.

Partindo deste pressuposto, Pesavento (2002b) considera que a arquitetura pode ser percebida como resultado material de um pensamento ao atuar na fixação ou registro de informações no espaço urbano. Nesse sentido, e tomando como referência parte da arquitetura de Florianópolis a ser discutida no decorrer do primeiro e segundo capítulos, estas imagens urbanas são fontes valorosas para a composição de uma moldura cidadina construída durante a primeira metade do século XX.

Esta moldura cidadina, neste primeiro momento da discussão, será a base de sustentação, ou o ponto de partida para o imaginário urbano - leiam-se imagens mentais - materializado nas crônicas, objeto do quarto capítulo. Entretanto, essa dinâmica de sustentação, cujo ponto de partida é a base material e visualmente tangível da arquitetura, pode ser invertida, ou transposta no momento em que imagens mentais, intangíveis e subjetivas configuram horizontes de expectativas que atuam na configuração do espaço e da dinâmica urbana.

O capítulo objetiva analisar algumas obras arquitetônicas, erguidas no recorte espacial e temporal proposto juntamente com a discussão sobre percepções e debates gerados sobre as edificações ou sobre os espaços que igualmente fazem/fizeram parte do entorno da Praça XV de Novembro. Com base nessas edificações, serão analisados os estilos arquitetônicos, a composição e as alterações estéticas que configuram parte deste cenário urbano.

As alterações feitas nestas edificações advêm tanto da emergência de novos estilos arquitetônicos, como da influência de diferentes momentos culturais e políticos em que foram adotados. O Palácio do Governo- atual Palácio Cruz e Souza, por exemplo, sofreu uma renovação de sua fachada em 1901, dois anos após a proclamação

³³ Cf. PESAVENTO, 2002b.

da República. Durante o referido período de transição política a tentativa era ‘apagar’ os resquícios coloniais na arquitetura. Desta forma, o Palácio incorporou linhas ecléticas, caracterizadas pelas colunas, pelos vitrais, pelas estatuetas francesas e pelo brasão da República em sua fachada. Já a Igreja Matriz, passou por uma reforma em 1922, e, depois disso, adquiriu características neocoloniais. Esta reforma ocorreu durante o ano da comemoração do centenário da Independência, momento em que o estilo neocolonial estava sendo difundido e defendido como corrente arquitetônica que melhor se adaptava aos padrões nacionais.

Neste primeiro momento - e no decorrer do segundo capítulo -, o caráter imagético, estético e plástico das edificações será ressaltado na tentativa de perceber as especificidades das formas construtivas para as diferentes funções que a construção pode englobar. A interpretação destas manifestações arquitetônicas será baseada em seu caráter imagético e discursivo, tendo em vista que “cada edifício decerto preencha funções específicas, estas estão incluídas nos conceitos gerais da ordem social, da lei, da sociedade, do Estado e não constituem a causa, mas o conteúdo ou o significado intrínseco da forma”³⁴. E é dentro deste contexto, portanto, que, a seguir, a leitura se volta para algumas construções erguidas no entorno da Praça XV de Novembro e em suas proximidades.

1.1 PRAÇA XV DE NOVOEMBRO: COMPREENDENDO O ENTORNO

Ilha de Santa Catarina, Nossa Senhora do Desterro, Florianópolis – nomes dados a uma mesma cidade que traz dentro de si e, em suas margens, múltiplas cidades – é palco de vestígios e representações de diferentes tempos, que ora se mesclam e se fundem, dificultando sua percepção, ora se contrapõem e deixam emergir características peculiares que as tornam singulares. Contradições, hibridizações e mesclas fazem com que ela seja percebida como um caleidoscópio estético, visual e discursivo, habitado e preenchido por percepções e manifestações antagônicas e heterogêneas, mas que, mesmo sendo diferentes, não se repelem, completam-se, culminando em uma híbrida e cambiante moldura citadina.

³⁴ ARGAN, 2005, p.202.

Inserida nesta paisagem está a Praça XV de Novembro, também conhecida como Praça da Figueira³⁵, que foi ‘abraçada’ por edificações de diferentes estilos arquitetônicos. A Praça XV de Novembro³⁶ possui um típico traçado triangular e pode ser entendida, juntamente com a capela erguida por Dias Velho, como marco zero, local que delimitou ou serviu de base para que a expansão urbana inicial se consolidasse. Atualmente, em Florianópolis, principalmente no entorno da Praça XV de Novembro, os estilos arquitetônicos são diversificados, mas nem sempre foi assim. Outrora, a paisagem citadina possuía características comuns, estampadas em seus edifícios com estilos arquitetônicos semelhantes, sem serem idênticos. Cada fragmento, cada detalhe inscrito nas fachadas das construções traduzem parte da trajetória urbana, política e social dessa capital.

A Praça XV de Novembro está localizada no centro fundador de Florianópolis. A definição de ‘centro histórico’ é bastante ampla e possui desdobramentos que variam de acordo com as diferentes conceituações, como, por exemplo, aquela cunhada em 1987 pela Carta de Petrópolis³⁷. Neste documento, o termo centro histórico, ou sítio histórico urbano, foi definido como o espaço que concentra o fazer cultural. Este ‘fazer cultural’ inclui os habitantes e a paisagem edificada e natural. Este documento salienta que os sítios históricos devem ser compreendidos em “seu sentido operacional, e não por oposição a espaços não históricos da cidade, já que toda cidade é um organismo histórico”³⁸.

³⁵ A Praça XV também é popularmente conhecida como a Praça da Figueira devido, talvez, a maior atração da praça: uma extensa e centenária figueira que está localizada no terreno central. Ao que consta, foi plantada em 1831. Em torno desta árvore surgem inúmeras histórias e crendices, uma delas seria que a das voltas em torno dela para garantir a volta à cidade, conquistar amores, desfazer casamentos fracassados, afastar inimigos, entre outras coisas.

³⁶ A Praça XV e suas modificações estruturais (arquitetônico-urbanísticas) e de sentido tornam-se um interessante objeto para estudos posteriores. Contudo, limitei-me a esse breve parêntese, visto que ela não é o escopo dessa pesquisa.

³⁷ A Carta de Petrópolis foi redigida durante o Primeiro Seminário Brasileiro de Preservação e Revitalização dos Centros Históricos ocorrido na Cidade de Petrópolis- RJ em 1987.

³⁸ CARTA DE PETRÓPOLIS. Publicada no caderno de Documentos n.03- “Cartas Patrimoniais”. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN, Brasília, 1995, p.01. Disponível em <<http://www.icomos.org.br>>. Acesso em 15/11/2012.

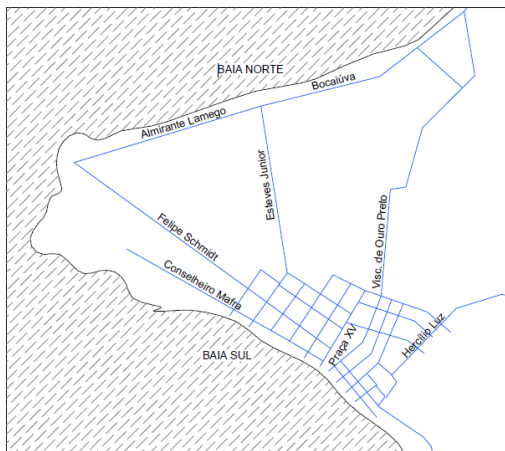


Fig. 01: Configuração urbana inicial da região central de Florianópolis no início do século XIX. A forma se mantém nos dias atuais.

Fonte: Adaptado de Peluso Junior (1981, p. 52).



Fig. 02: Mapa da Praça XV de Novembro e seu entorno.

Fonte: Adaptado de < <http://maps.google.com.br> >. Acesso em 10/12/2012.

Já o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), define o centro histórico como o seu núcleo de fundação, ou seja, a

região na qual historicamente se presume que a cidade nasceu³⁹ (fig.01). Nesta região foi erguida a primeira capela, os primeiros edifícios públicos, como a Casa da Câmara e Cadeia, além do Palácio do Governo. E, no decorrer dos anos, foram surgindo outras edificações: hotéis, casas, bancos etc. O centro histórico corresponde atualmente às quadras que circundam a Praça XV de Novembro, toda extensão da Rua Conselheiro Mafra até o limite formado pela Rua Pedro Ivo, sendo considerado pelo IPUF como uma Área de Preservação Permanentes (APP)⁴⁰.

Adams (2002) define o centro fundador de Florianópolis como a região que compreende o entorno imediato da Praça XV de Novembro. O entorno abarcaria a área situada ao sul da Avenida Rio Branco, limitada pela Avenida Hercílio Luz- antiga linha do mar, ruas Padre Roma, Tenente Silveira, Igreja Nossa Senhora do Rosário e a Praça Pereira Oliveira e imediações. Para Vaz (1990), o centro histórico seria mais abrangente por, além abarcar as cercanias da Praça XV de Novembro, incorporar também as Ruas Esteves Júnior e Hercílio Luz, que conectam esta região à Baía Norte. Ruas que, no início do século XX, levavam a região das chácaras:

As chácaras foram surgindo nos arrabaldes, nos quarteirões mais afastados do centro – quarteirões que hoje ficam nas proximidades do centro atual. [...] Nas ruas Esteves Junior, Bocaiúva e Heitor Luz, havia verdadeiros latifúndios [...]⁴¹.

As edificações que fazem parte dos Conjuntos tombados, bem como as Áreas de Preservação Permanentes (APP), estão localizadas ao longo da área central de Florianópolis e não somente no centro histórico

³⁹IPUF (2005) apud DIAS, Adriana Fabre. *A reutilização do patrimônio edificado como mecanismo de proteção*: uma proposta para os conjuntos tombados de Florianópolis. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2005, p.30.

⁴⁰ O centro de Florianópolis é dividido em dez regiões/ conjuntos tombados identificados da seguinte forma: Conjunto 1: Centro Histórico, Conjunto 2: Hospital de Caridade, Região 3: Bairro do Mato Grosso, Conjunto 4: Bairro da Tronqueira, Conjunto 5: Rua General Bittencourt, Conjunto 6: Rua Herman Blumenau,, Conjunto 7: Nossa Senhora do Rosário, Conjunto 8: Praia de Fora, Conjunto 9:Rua do Passeio, Conjunto 10: Rita Maria (MAKOWIECKY, 2009, p.04-05).

⁴¹ CABRAL, 1979, p.264-265.

delimitado pelo SEPHAN/IPUF. Partindo das definições de centro histórico e levando em consideração que sua configuração se iniciou pela Praça XV de Novembro, será considerada para este trabalho, o entorno da Praça XV como o espaço ocupado pela praça em si e aquele circundado pelas Ruas Conselheiro Mafra, Arcipestre Paiva, Tenente Silveira e Procurador Abelardo Gomes (fig.02).

Estes breves parágrafos sobre o local que é metaforicamente ‘abraçado’ pelas construções a serem discutidas neste capítulo, assentam-se na ideia da praça como representação fragmentada da polifonia da cidade. Ou seja, um local em que “vozes autônomas se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou contrastam-se”⁴². Ancorada na concepção de polifonia apresentada por Canevacci (2004) o espaço da Praça XV de Novembro e seu entorno contemplou diversas vozes e, portanto, justificaria sua polifonia, no sentido de incorporar em sua constituição físico-arquitetônica/urbanística as mais diversas formas de manifestações humanas. E, para este trabalho, as mais importantes dessas manifestações advêm da arquitetura e dos olhares lançados sobre os espaços construídos.

A Praça XV de Novembro e seu entorno serão entendidas como emblema, ou fio condutor desta pesquisa, pois foi deste local que as primeiras ressonâncias urbanas surgiram e se propagaram para o restante do centro urbano. É também, neste entorno, que se encontra grande parte das edificações que serão analisadas neste trabalho, dentre elas, três edifícios emblemáticos: A Cruz Igreja Matriz, O Palácio Cruz e Souza e o Edifício dos Correios, discutidos a seguir.

⁴² CANEVACCI, 2004, p.17.

1.2 PALÁCIO CRUZ E SOUZA

Durante a primeira metade do século XX, Florianópolis acompanhou o ideário das políticas nacionais por meio do investimento em campanhas de saúde, construções de novas avenidas e mudança estilística de edifícios que apresentassem elementos arquiteturais não condizentes com a normatização almejada. A mudança da visualidade da capital, que buscava sua consolidação como centro administrativo do estado, baseou-se em três eixos principais: na *circulação*, promovida pelos alargamentos dos logradouros, abertura de novas avenidas e eliminação de obstáculos para o trânsito de veículos, mercadorias e pedestres; na *higiene* com a canalização e saneamento dos rios e cursos de água e com a limpeza urbana que buscava destruir os focos de insalubridade geralmente associados a regiões periféricas e, por fim, na *estetização* urbana, associada a todas as medidas já citadas, em diálogo com intervenções que buscavam o embelezamento por meio da construção de jardins, monumentos, reformas e atualização estética de fachadas. Nesta pesquisa serão discutidos, em maior grau, aspectos referentes à circulação e a estetização urbana.

No que tange a estetização urbana optou-se em apresentar, neste primeiro momento, imagens do Palácio Cruz e Souza devido ao seu caráter público e político. Esta escolha se justifica também devido a sua localização privilegiada na malha urbana, visto que se encontra praticamente ao lado da catedral florianopolitana.

“Uma casinhola acanhada que não tinha mais que doze palmos de pé direito”⁴³, assim foi descrito o Palácio Do Governo- atual Cruz e Souza⁴⁴ por Oswaldo Cabral no momento em que a edificação atuou como primeira sede do governo. Após a demolição do antigo edifício, foi construído, em meados do século XVIII, a pedido do então governador José Silva Paes, o novo prédio, símbolo do poder público e de imponência em relação ao casario que o circundava (fig.03).

⁴³ Essa construção situava-se na esquina do Largo da Matriz com a Rua Tenente Silveira. Também foi sede da Provedoria Real. Foi demolida entre 1800 e 1805, e seu terreno posteriormente utilizado para alargamento da rua. CABRAL (1945) apud VEIGA, 1993, p.191.

⁴⁴ Em 1977 foi feita uma grande restauração no edifício e em 1979 passou a denominar-se Palácio Cruz e Souza, em homenagem ao poeta catarinense. Utilizaremos neste trabalho a nomenclatura atual.

Neste momento, o palácio foi descrito como um “majestoso sobrado colonial português”⁴⁵. Possuía dois pavimentos, uma porta principal cercada por duas janelas e outras cinco janelas que se abrem para o largo do palácio. Essas janelas só receberam sacadas depois de 1845 ⁴⁶.



Fig. 03: Palácio Cruz e Souza, situado no entorno da Praça XV em Florianópolis. (s/d). Detalhe do Brasão da República.

Fonte: < <http://www.grucad.ufsc.br>>. Acesso em 24/08/2012.

Alterações significativas nas características que o aproximavam dos padrões arquitetônicos do período colonial foram feitas em 1895. A reforma do edifício foi uma maneira de demarcar o novo período político deflagrado pelo início da República e afastá-lo da antiga feição colonial com a introdução de características ecléticas⁴⁷

⁴⁵ SOUZA, p.140.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Como movimento artístico, o ecletismo ocorre na arquitetura durante o século XIX. Por volta de 1840, na França, em relação à hegemonia do estilo greco-romano surge a proposta de retomada de modelos históricos como, por exemplo, o gótico e o românico. É uma corrente que mescla diversos estilos arquitetônicos na tentativa de criação de uma nova linguagem. A feição eclética

As estátuas de origem francesa, a ornamentação que mescla linhas barrocas e neoclássicas e a introdução do brasão da República na fachada principal foram algumas alterações operadas no exterior da edificação. Para a renovação estilística do Palácio, foi contratada uma equipe de operários uruguaios, de origem italiana⁴⁸, mão- de -obra estrangeira que possibilitou a inserção de novos signos na visualidade da cidade através da renovação de um edifício tido como referência, ocasionando uma possível difusão de um novo estilo arquitetônico que se incorporaria em outras construções. A arquitetura de Florianópolis buscou aliar-se/apoiar-se às novas vertentes estéticas trazidas por um lado, talvez, pela República e, seguramente, por outro, pelos ideais de modernidade. Em suma, buscava-se, no panorama social do período, afastar-se de tudo que remetesse ao período colonial.

Estátuas de
origem francesa.



Balaústres
ornamentados.

Fig. 04: Detalhe das estatuetas de origem francesa e da ornamentação do Palácio Cruz e Sousa.(s/d)

Foto: Cibils Foto Jornalismo.

Fonte:< <http://www.panoramio.com>>. Acesso em 24/08/2012.

se deu através da inserção de elementos da arquitetura neoclássica como pilastras, balaústres, estátuas, colunas. Elementos que fazem alusão aos templos greco-romanos.

⁴⁸ TEIXEIRA, 2009, p.194.

Há que se considerar que, com o advento do período republicano, além do Palácio Cruz e Souza, outras construções passaram por atualizações estéticas nas fachadas. Diversas correntes arquitetônicas influenciaram tais atualizações e, na maioria das vezes, co-existiam em uma mesma edificação. Assim, eram comuns fachadas com motivos neoclássicos, barroco, renascentista, dentre outros, o que culminou na configuração do estilo eclético como mais apropriado, naquele momento, para renovações estilísticas. Entretanto, cabe ressaltar que a discussão acerca do afastamento (ou não) das características coloniais passou por controvérsias. As opiniões se divergiam em 1922 quanto ao uso ou abandono do estilo arquitetônico colonial associado às formas contemporâneas de arquitetura para a configuração de uma identidade arquitetônica brasileira.

1.3 A IGREJA MATRIZ: DE CAPELA À CATEDRAL

Nossa Senhora do Desterro, ou simplesmente Desterro, assim era chamada a cidade de Florianópolis até o final do século XIX, período em que possuía uma paisagem pouco expressiva no quesito construtivo quando comparada a outras capitais brasileiras. Entretanto, suas casas, cercadas pela natureza exuberante dos morros e do mar que banhava a cidade, não passaram despercebidas nas descrições de cronistas e dos pinceis de pintores que estiveram na ilha. O olhar do estrangeiro, do viajante, daquele que não habita a cidade, torna-se fundamental para os estudos urbanos. O estrangeiro que percorre as ruas e caminha observando suas construções elabora interpretações, comparações, estranhamento e produz um discurso simbólico, pois, como afirma Michel de Certeau, andar e viajar constroem espaços de enunciação, onde o lugar abstrato e desconhecido ganha novas significações quando vivido e praticado⁴⁹.

⁴⁹ De acordo com Michel de Certeau, a perspectiva da enunciação se define como a preferência pelo ato de falar, que opera um sistema linguístico, colocando em jogo, baseado em apropriações e reapropriações da língua por locutores, instaurando um presente relativo a um momento e lugar e fazendo um contrato com o outro (interlocutor). “à maneira dos povos indígenas os usuários “façam uma bricolagem” com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras”. Na perspectiva do pedestre o autor define o espaço de

Desenhos, imagens e descrições, produzidas no decorrer do século XIX, possibilitam um detalhamento de como a cidade estava disposta. Construída inicialmente no entorno da praça XV de Novembro, Florianópolis foi pouco a pouco se irradiando a partir deste centro. As casas e casebres, com suas portas e janelas rentes à rua, os lotes com estrutura colonial, estreitos e compridos e as construções desenvolvidas de costas para o mar, propiciavam um ar bucólico à cidade.

Os relatos do Tenente Krusenstern e do botânico Langsdorff, viajantes russos que aportaram na ilha na tarde de 21 de dezembro de 1803 e permaneceram até dois de fevereiro de 1804, apresentam suas impressões sobre inúmeros aspectos da cidade. Na manhã de 22 de dezembro de 1803, Krusenstern, em companhia de alguns de seus oficiais, dirigiram-se a Desterro⁵⁰ para uma visita ao governador da Capitania, o Coronel Joaquim Xavier Curado. Segundo relatado, o Coronel “os recebeu com muita diferença, prometendo, com a máxima brevidade, todos os auxílios ao seu alcance”⁵¹. Após conhecerem algumas localidades da ilha, os viajantes perceberam que havia uma diferença entre as casas da cidade e as do campo.

anunciação como: to de caminhar está para a cidade como a enunciação está para a língua. Há um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre – realização espacial do lugar. Ato de caminhar como a primeira definição do espaço de enunciação. Enunciação do pedestre possui três características que a distinguem do sistema espacial: o presente, o descontínuo o “fático” (CERTEAU, 1994, p.40).

⁵⁰ O termo cidade era utilizado para denominar a parte central da ilha.

⁵¹ LANGSDORFF, Georg Heinrich Von. KRUSENSTERN, Adão João de. *Uma visita a Santa Catharina em 1803-1804*, p.06.

Palácio
do
Governo



Fig. 05: Festa dos negros na Ilha de Santa Catarina-1803. Desenho de Wilhelm Tilesius⁵². **Fonte:** LANGSDORFF (1803-1804) apud LANER, 2007, p.44.

As casas do campo, apesar de pequenas eram, em “Santa Catharina, confortavelmente divididas e em geral edificadas em situação amena e pitoresca”⁵³. Ainda de acordo com os relatos, a parte interna das casas possuía, geralmente, uma sala, duas alcovas ou dormitórios e uma cozinha que poderia se encontrar na parte interna ou externa, ligada aos aposentos que serviam de dormitório aos escravos. Poucas casas eram cobertas com telhas, já que as folhas de palmeira serviam como telhado, e, diferentemente da Europa, não existiam muitas aldeias ou pequenos povoados, pois as casas eram dispersas e isoladas⁵⁴. Sobre o relato de Krusenstern destaca-se:

⁵² Esta litografia não está completa. Ela se restringe apenas a Igreja da Matriz. A litografia original é composta por três partes, a começar pelo lado esquerdo da praça, ela englobam as seguintes edificações e ruas, respectivamente: Entrada da Rua do Senado, atual Felipe Schmidt; Palácio do Governo; entrada das ruas do Governador e da Trindade, atuais Tenente Silveira e Arcipreste Paiva; Matriz; Quartel da Polícia Militar; Edifício dos Artigos Bélicos, Edifício da Câmara Municipal, com a cadeia no pavimento térreo, Rua da Cadeia (Constituição), atual Tiradentes. CABRAL (1972) apud VEIGA, Eliane Veras. *Florianópolis: Memória Urbana*. Editora da UFSC e Fundação Franklin Cascaes, 1993, p.215.

⁵³ LANGSDORFF, Georg Heinrich Von. KRUSENSTERN, Adão João de. *Uma visita a Santa Catharina em 1803-1804*, p.21.

⁵⁴ Idem.

A cidade, que está situada num local muito agradável, consiste de cerca de 100 casas mal construídas, e é habitada por 2.000 ou 3.000 portugueses pobres e escravos negros. A casa do Governador e o quartel são as únicas construções que se distinguem, por sua aparência, das outras. Eles estavam, nessa época, construindo uma igreja, que em muitos países católicos, é considerada muito mais importante do que hospitais ou outras edificações úteis⁵⁵.

A descrição de Krusenstern se ilustra no desenho produzido pelo médico e naturalista alemão Wilhelm Tilesius. Sua ilustração (fig. 05) capturou um fragmento da festa dos negros da Ilha de Santa Catarina⁵⁶. Pela imagem, nota-se a presença de pessoas de diferentes classes sociais, pois, como ressaltou Krusenstern, a cidade era habitada por escravos e portugueses, que na imagem dividem um espaço comum, permeado por diversificadas práticas. Vale ressaltar que o fato de dividirem, naquele momento, um ‘espaço’ comum não diminui nem altera a desigualdade social entre ambos.

No primeiro plano três homens conversam. Pelos trajes, provavelmente seria um religioso, um militar e talvez um estrangeiro, um viajante que vivenciava as festividades. Ao fundo parece se formar uma procissão, provavelmente composta por pessoas que celebravam a festividade. Crianças brincam ao fundo, e todos se encontram na frente da Igreja Matriz. No desenho, a fachada da Igreja está totalmente construída, sem nenhuma evidência de reparos ou construção na sua estrutura ou imediações. Situação contrária daquela descrita por Krusenstern em 1803, mesmo ano em que Tilesius produziu a imagem. Nela, a Igreja Matriz é destacada, o olhar do leitor/observador da imagem é direcionado para seu centro.

⁵⁵ Ibidem, p.23.

⁵⁶ O naturalista Tilesius produziu um registro iconográfico que representava a festa de coroação de reis africanos em Desterro no final do século XIX, intitulada: Uma festa negra na Ilha de Santa Catarina.. Para maiores informações sobre festas de origem africana em Desterro: SILVA, José Jaime. *Sons que ecoavam no passado: as festas de origem africana em Desterro na primeira metade do século XIX*. 2009. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <<http://bgmamigo.paginas.ufsc.br>>. Acesso em 22/08/2012.

Nota-se que duas construções fazem um contraponto com o objeto central da imagem. Do lado direito, aparece parte do Quartel e do esquerdo, provavelmente o Palácio do Governo, edificações que foram aproximadas da perspectiva da Igreja para comporem a imagem. Segundo Krusenstern, as edificações que compõem a imagem eram as únicas que “se distinguem, por sua aparência, das outras”⁵⁷. Ao redor das construções mais imponentes, aparecem algumas casas térreas, com aspectos singelos e em estilo tipicamente colonial.

Para a discussão da arquitetura do período colonial e suas respectivas manifestações em Florianópolis, foi escolhida a Catedral Metropolitana – marco zero da cidade e alvo de inúmeras alterações estruturais e estéticas em sua composição. A construção inicial da Catedral foi feita a pedido do bandeirante Francisco Dias Velho em 1651, em pau-a-pique. Somente em 1748, o engenheiro militar, Brigadeiro José da Silva Paes, solicitou permissão à Coroa Portuguesa para a construção de uma nova matriz que substituiria a antiga igreja devido a “pouca capacidade para acomodar os fiéis e pouca simetria”⁵⁸.

Cabe ressaltar que o termo ‘arquitetura colonial’, é comumente empregado para definir todas as manifestações arquitetônicas erguidas durante o período da colonização brasileira. Os estilos arquitetônicos ‘trazidos’ da Metrópole para a Colônia eram diversificados como o Maneirista, o Rococó, o Barroco, o Neoclássico dentre outros. Ao serem usados no Brasil, sofreram alterações e adaptações estilísticas em função da disponibilidade de materiais, de mão-de-obra e também pelas questões de gosto estético variável. Somado a essas questões há que se considerar a hibridização ou mescla dos estilos em uma única edificação, o que transforma seu enquadramento em apenas uma vertente arquitetônica ainda mais complexo. Todas essas mesclas e adaptações que culminam na dificuldade de definição dos estilos de muitas construções erguidas durante o período colonial, corroboraram para que o termo colonial seja um critério para a classificação da arquitetura do período, ocorrendo a transposição de um conceito que seria apropriado para denominar um momento político, para um conceito de estilo arquitetônico.

A construção da nova Matriz foi iniciada em 1753 e finalizada em 1773. A fachada projetada durante o século XVIII era constituída

⁵⁷ LANGSDORFF, Georg Heinrich Von. KRUSENSTERN, Adão João de. Uma visita a Santa Catharina em 1803-1804, p.23.

apenas por uma porta de entrada adornada com elementos que cumpriam o papel de enquadramento. O óculo redondo, ou a abertura na fachada, localizava-se acima da abertura principal, já o frontão, geralmente com função decorativa, era triangular e sem adornos, salvo a cruz no topo. Seu estilo arquitetônico seguia os moldes adotados por muitas igrejas erguidas durante o período colonial.

Até 1860, a igreja não passou por significativas alterações em sua estrutura externa e interna. Contundentes alterações foram feitas em suas imediações. Uma delas diz respeito ao cemitério. Ele se encontrava ao fundo da Matriz e foi paulatinamente transferido para o Cemitério do Estreito em 1840⁵⁹. O antigo espaço foi modificado com a reforma da escadaria e, em 1847, dois pequenos jardins foram construídos na parte frontal, ocupando o lugar de “depósitos de lixo que havia na vizinhança”⁶⁰. Os jardins compuseram a visualidade da igreja até aproximadamente 1890⁶¹, período em que são construídos os adros⁶² da escadaria. Essa intervenção ampliou o acesso de entrada e proporcionou um aspecto mais imponente à Igreja Matriz. O seu entorno se modifica também com o ajardinamento da Praça XV de Novembro, conforme atestado na citação a seguir:

Alterou a arruamento lateral da Matriz até o Teatro Santa Isabel. Foram canalizadas todas as águas a partir do Teatro e do princípio da Rua da Trindade (atual Arcipreste Paiva), com um sistema de esgoto que se dividia, dirigindo uma parte para o córrego Trajano e outra para o mar, pelo lado do Mercado⁶³.

⁵⁹ O cemitério ocupava uma extensa área da parte ocidental da Ilha. Foi considerado um inconveniente estético e de salubridade por moradores e pela imprensa. Com os intensos protestos e com a construção da Ponte Hercílio Luz foi transferido em 1925, para o bairro do Itacorubi, ainda mais afastado do centro.

⁶⁰ JUNQUEIRA (1978) apud LANER, 2007, p.45.

⁶¹ A solicitação para construção dos adros ocorreu em 1857, antes do registro de Tschudi, em 1866. Com base no Ofício da Diretoria de Obras Públicas ao Presidente da Província de 21 de junho de 1890 as obras foram concluídas nesta data, bem como o acréscimo dos muros laterais. (VEIGA, 1993, p.208).

⁶² São os espaços, abertos ou fechados que circundam as igrejas. Funcionam como uma espécie de muro.

⁶³ VEIGA, 1993, p.207.

A remoção do cemitério das imediações da igreja para um espaço, distante daquele que o abrigava, requer um breve parêntese para uma leitura sobre cemitério e jardim. O cemitério e o jardim são conceituados por Michel Foucault como heterotopias. Estas teriam por objetivo a leitura dos espaços diferentes sejam eles lugares privilegiados ou sagrados, locais sem referências geográficas precisas, como os trens, navios, dentre outros. Em suma, elas estariam relacionadas a diferentes recortes temporais e funcionariam quando o indivíduo se encontrasse em “uma espécie de ruptura com seu tempo tradicional” ⁶⁴.

O cemitério é considerado uma heterotopia devido às mudanças de significados atribuídas a ele no decorrer da história. Em um momento em que se acreditava na ressurreição do corpo e na imortalidade da alma, este espaço e os rituais a ele direcionado não tinham tanta atenção se comparado ao momento em que não se crê, com tanta segurança, que o corpo recuperasse a vida. No entanto, ao pensar o cemitério da sociedade moderna, pode-se dizer que eles refletem o mundo dos vivos, visto que são regidos pela mesma lógica organizacional das cidades. Por outro lado, tem-se a leitura da retirada do cemitério da igreja com a imposição das leis da época.

Até o fim do século XVIII, os cemitérios ocupavam uma área central. Tradicionalmente localiza-se ao lado da igreja, ou dentro dela. Hierarquia complexa que variava entre sepultamentos simples e mausoléus com adornos. No século XIX, os cemitérios passam por modificações em seu espaço. São transferidos das cercanias das igrejas para os limites da cidade – como ocorreu em Florianópolis em 1840. O cemitério passa a ser considerado um foco de doenças e não “constituem mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a 'outra cidade', onde cada família possui sua morada sombria” ⁶⁵.

Em relação à heterotopia, pode-se discutir a criação de novos espaços pautados na organização e normatização. Esta forma de criação de um espaço idealizado é discutida por Foucault pela via da colonização, onde a Metrópole busca criar nas colônias novos espaços normatizados. Neste sentido, as tentativas de ordenação, racionalização e padronização das principais cidades brasileiras foi uma realidade presente nas ações governamentais no período da colonização. Uma das primeiras medidas de padronização urbana aplicada pela Coroa

⁶⁴FOUCAULT, 1999, p.418.

⁶⁵ Idem.

Portuguesa às cidades brasileiras baseou-se nas Ordenações Filipinas⁶⁶. Elas instituíam leis que direcionariam as construções e o crescimento urbano visando a incorporação de características lusitanas. Essas leis seguiam princípios de beleza e solidez traçados por Vitruvius, no qual a geometrização, simetria e regularidade eram os três pilares principais.

As ordenações Filipinas foram aplicadas com maior rigor nas cidades de colonização espanhola, diferentemente do Brasil Colonial, onde a improvisação dos modos de construir fez com que acontecesse um desvio do desenho urbano prescrito pelas ordenações⁶⁷, ocasionando a criação de medidas mais específicas para a (re) ordenação do crescimento das cidades, como os primeiros Códigos de Posturas Municipais⁶⁸.

Datam de 1849 as primeiras Posturas Municipais aplicadas em Desterro na tentativa de reorganizar o espaço urbano, que provavelmente havia se desenvolvido seguindo algumas estipulações sugeridas pelas Ordenações Filipinas e pelas Cartas Régias⁶⁹. A tentativa dos Códigos de Postura, em especial os primeiros, era de homogeneizar a paisagem edificada. Nota-se que, após a Independência do Brasil em 1822, é que se inicia a elaboração de leis específicas que variavam de acordo com cada região, ou seja, a organização da malha urbana já não era determinada por um documento único elaborado pela Coroa Portuguesa, mas construído pelas Superintendências Municipais.

Essa alteração do poder de criação das leis urbanas proporcionou maior abertura para que elas se adaptassem à realidade de suas regiões. Questões relacionadas à fiscalização do cumprimento das leis e do direcionamento estilístico das construções foram também

⁶⁶ Para o acesso a todos os títulos das Ordenações Filipinas: <http://www1.ci.uc.pt>.

⁶⁷ VEIGA, 1993, p.137.

⁶⁸ Aparato estatal criado em fins do século XIX, que estabeleceu parâmetros para o nivelamento de praças, ruas, travessas, para o embelezamento das fachadas etc. Essas medidas atuaram na modificação da visualidade do espaço urbano. Sabe-se da datação dos seguintes Códigos de Posturas para Desterro: 1844, 1845, 1849, 1850, 1821, 1887, 1889, 1896, 1889. (VEIGA, 1993, p.138).

⁶⁹ Antes de 1849 vigoraram outros Códigos de Postura, entretanto, as leis para a organização do espaço urbano eram definidas em maior escala pelas Cartas Régias. Estas autorizavam fundação de vilas e alterações urbanas, contudo, suas estipulações, assim como ocorria com as Ordenações Filipinas, nem sempre eram cumpridas por se tratarem de leis mais genéricas e passíveis de pouca fiscalização Municipal.

beneficiadas essa regionalização. Assim, rumo ao paradigma imposto pelo ideal da cidade moderna, ela passou a ser pensada e construída como um “sistema racional, possível de ser pensada como um objeto passível de planificação, apreendido em sua totalidade”⁷⁰.

Conclui-se, portanto, que houve uma alteração de sentido do espaço ocupado pelo cemitério. Este foi substituído por um jardim, considerado por algumas culturas como sagrado e símbolo da estética e do cuidado com o espaço. Metaforicamente, o jardim seria um tapete em que “o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”⁷¹. Os jardins colaboravam para o plano de embelezamento que primava tanto pela salubridade como pela estética do centro urbano.

Na litografia de Rohlacher e Schwartz (fig. 06), produzida em 1860, período em que a retirada do cemitério e as obras de ajardinamento já haviam se iniciado, a Matriz não foi o principal objeto retratado. Diferentemente do desenho de Tilesius (fig.05), em que a igreja possui contornos firmes e foca o olhar para seu centro, a litografia evidencia os jardins. A vegetação, em primeiro plano, forma um caminho que se direciona para a Matriz que, em seu lado esquerdo, já possui o espaço totalmente preenchido por edificações, e do direito, ostenta morros com vegetação protuberante.

As palmeiras que compõem a entrada principal da Matriz estão presentes nas duas imagens (figs.05 e 06). Entretanto, na litografia de Rohlacher elas aparecem cercadas por canteiros, insinuando que seu interior está composto por vegetação, ou seja, um jardim. No desenho de Tschudi (fig.07), feito seis anos após a litografia de Rohlacher, é possível perceber mais detalhadamente a fachada da Matriz e a rampa de entrada margeada por dois canteiros.

A Igreja Matriz, por se tornar a sede da Arquidiocese, foi elevada à condição de Catedral, em 19 de julho de 1903. Desde então, mudou a denominação de Matriz de Nossa Senhora do Desterro para Catedral Metropolitana de Florianópolis⁷².

⁷⁰ CAMPOS, 2007, p.02.

⁷¹ FOUCAULT, 1999, p.418.

⁷² LANER, Márcia Regina Escorterganha. *Catedral Metropolitana de Florianópolis: Retrospectiva histórica das intervenções arquitetônicas*. Florianópolis, 2007. 220p. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina, p.52.

Palmeira cercada por um
muro preenchido com



Fig. 06: O Largo da Matriz na década de 1860. Litografia de Rohlacher e Schwartzer.

Fonte: Cabral (1979) apud Laner, 2007, p.47.

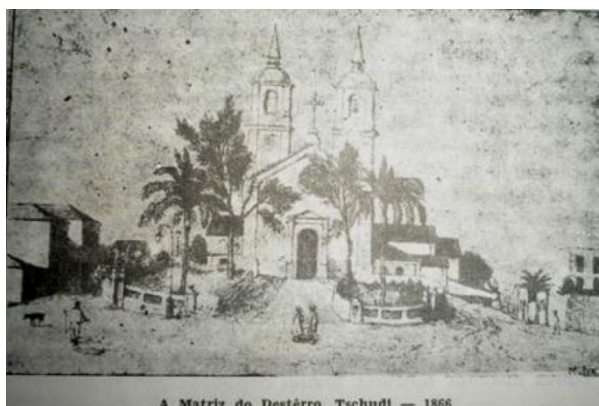


Fig. 07: A Matriz de Desterro. Desenho de Tschudi, 1866.

Fonte: Cabral (1979) apud Laner, 2007, p.46.

Em 1922, a Matriz passou por numerosas alterações em sua estrutura - a primeira intervenção de peso do século XX, a última havia ocorrido em 1748. Sob responsabilidade do arquiteto Theodoro Grundel (anexo 3)⁷³, as alterações feitas em 1922 foram inúmeras,

⁷³ Na Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos (SUSP), naquele período denominava-se Secretária de Obras e Serviços-Secccção de Planejamento e Urbanismo, o desenho da planta que possui a elevação da torre lateral não

dentre elas, foi incorporado um vão interno, as paredes foram retiradas e formou-se uma galeria decorada com signos típicos da arquitetura portuguesa em mescla com signos neoclássicos (figs. 08 e 09).⁷⁴

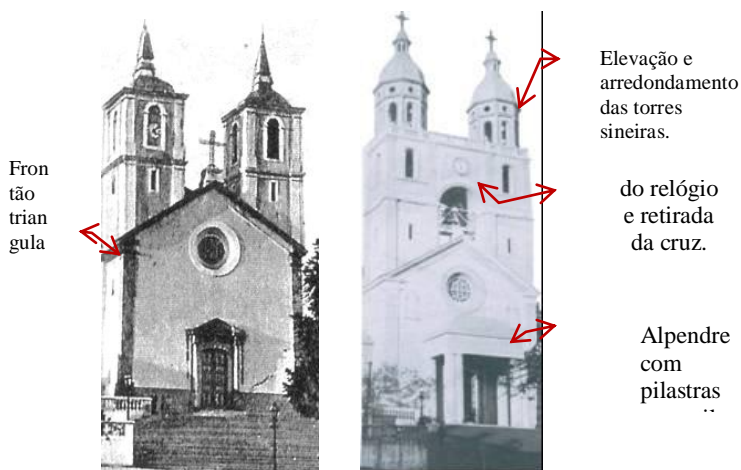


Fig. 08 - Matriz de Nossa Senhora do Desterro- início do século XX.⁷⁵

Fonte: Acervo Casa da Memória

Fig. 09 – Catedral Metropolitana de Florianópolis, década de 1940.

Fonte: Acervo Casa da Memória.

Alargamentos laterais das paredes e a inserção das torres sineiras compuseram a reforma. As novas torres eram vazadas e tinham cruzes que eram iluminadas durante a noite⁷⁶. Na parte superior foi inserido um relógio que anteriormente se encontrava na torre da lateral direita. No local das antigas torres foi instalado um carrilhão de sinos, a antiga cruz foi retirada para a implantação da armação metálica que daria sustentação aos novos sinos, que eram pesados e necessitavam de

possui a assinatura de Theodoro Grudel, entretanto, o registro desta intervenção e a autoria desta planta foi dada a este arquiteto.

⁷⁴ VEIGA, 1993, p.146.

⁷⁵ Nesta imagem a matriz não havia sofrido significativas alterações em sua fachada. Salvo a construção da escadaria. Entretanto, seus contornos obedeciam ao projeto de José da Silva Paes de 1748.

⁷⁶ A instalação de luz elétrica na Catedral ocorreu em novembro de 1911. (LIVRO tomo III, 1902-1930, p. 57) apud LANER, 2007, p.56.

maior suporte⁷⁷. A elevação das torres sineiras, a inserção dos sinos e do relógio centralizado, promoveu uma modificação na visualidade da Catedral, configurando um ar mais imponente à edificação.

O óculo, componente que já estava presente na matriz desde a intervenção de Silva Paes, em 1748, foi mantido. Ele é recorrente em igrejas do período colonial, atuando para a maior inserção de luz e ventilação no interior da edificação. Ainda na parte externa foram inseridos três alpendres, dois nas laterais e um na fachada principal. Estes alpendres têm função estética e funcional, pois atuam como marquises de proteção, local de abrigo de chuva, além de proporcionar maior valorização da fachada.

Outras intervenções foram feitas durante a primeira metade do século XX, dentre elas destaca-se a intervenção de 1934, comandada pelo arquiteto Tom Wildi, direcionada para mudanças pontuais, que não alteraram a estrutura interna. Entretanto, alguns reparos provocaram alterações estéticas e visuais na edificação como, por exemplo, a inserção de vidros de coloração amarelada, a instalação de vitrais artísticos, presentes até os dias atuais, reformas da escadaria e das rampas de acesso e pinturas da parte externa da Igreja⁷⁸.

A reforma de 1922 se deveu a uma renovação estética associada à mudança de aspirações da cidade em um momento em que a arquitetura do período colonial e suas vertentes já não representariam visualmente as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais pelas quais passava. A inserção de novos signos na fachada da Matriz aconteceu no mesmo ano da Semana de Arte Moderna e da Exposição Nacional de 1922 realizada na então capital federal (Rio de Janeiro) em comemoração ao primeiro centenário da independência do Brasil. Além das comemorações, a intenção seria, de acordo com um artigo intitulado *Em Torno do Centenário*, escrito por Lindolfo Xavier, proporcionar “um verdadeiro balanço nas coisas nacionais”⁷⁹. Em Santa Catarina foi

⁷⁷ O carrilhão, vindo da Alemanha em novembro de 1922, é composto por cinco sinos, pesando 5.338 quilogramas e é acionado por sistema elétrico; estão distribuídos dois a dois nas torres, os de maior peso na seção inferior, os de peso médio na seção superior da torre, e o quinto sino, o menor, estão sobre o frontão triangular, sustentados por uma armação com barras de ferro (LANER, 2007, p.56).

⁷⁸ Ibidem, p.83.

⁷⁹ XAVIER (1921) apud PINHEIRO, 2011, p.95.

nomeada uma comissão para angariar produtos a serem enviados para a Exposição⁸⁰.

Em virtude das discussões sobre a adoção do estilo neocolonial para a formação de uma identidade arquitetônica nacional, uma nova concepção sobre a arquitetura entrava em voga e, de certa forma, o ecletismo deixou de ser a ‘única’ forma de romper com o passado colonial. De fato, isso aconteceu devido a uma mudança de sentido ao se pensar na configuração da arquitetura nacional. Se, com o início da República brasileira buscou-se o afastamento das linhas arquitetônicas coloniais, como forma de autoafirmação do novo regime político, em 1922, a situação se inverteu. Certamente essas mudanças de opinião sobre as formas arquitetônicas a serem ou não adotadas no Brasil, emergiram ainda antes dos eventos marcantes do ano de 1922. Como resultado de uma conferência proferida na Sociedade artística de São Paulo pelo engenheiro português Ricardo Severo em 1914, intitulada *A arte Tradicional no Brasil*, que teve por objetivo localizar as origens portuguesas da arquitetura brasileira durante o período colonial, foi deflagrado o início do Movimento Neocolonial⁸¹.

Ricardo Severo elaborou um inventário⁸² que caracterizou os elementos típicos da arquitetura do período colonial - adotados no intuito de se formar uma, segundo ele “arte que seja nossa e de nosso tempo”⁸³. Severo frisou que esse inventário não tinha o intuito de promover uma adoração estática do passado, muito menos tratava-se de uma veneração tradicionalista e saudosista. Era uma crítica ao ecletismo, que segundo ele, era o responsável pela internacionalização dos signos e pela consequente impossibilidade de obtenção de “um tipo

⁸⁰ Seriam expostos 186 tipos de produtos, dentre eles grãos, adubos, bordados, animais, produção têxtil, mobiliário em madeira etc. Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 16 de Agosto de 1922 pelo Coronel Raulino Julio Adolfo Horn. Governador do Estado de Santa Catarina. p.16.

⁸¹ PINHEIRO, 2011, p.36.

⁸² Este inventário baseou-se nas imagens feitas por Jean Baptiste Debret durante sua passagem pelo Rio de Janeiro, no final do século XIX. Entre 1834 e 1839, Debret publicou 136 pranchas, divididas em três volumes. Nestes desenhos o pintor retratou cenas da vida cotidiana e aspectos relacionados ao modo de construir no Rio de Janeiro. Publicada no Brasil em 1965. DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, t.1 e 2, vol. III. São Paulo: Martins, 1965.

⁸³ PINHEIRO, 2011, p.36.

característico, que exprima uma feição do caráter nacional, de resplandecente natureza do país, de sua tradição étnica ou histórica”⁸⁴.

A intenção de Severo foi doutrinar o olhar dos engenheiros/arquitetos/políticos para as origens nacionais, uma vez que acreditava que “copiar por copiar, é melhor copiar o que é nosso”⁸⁵. Telhados de duas ou quatro pontas, beirais com a função de sombrear a fachada, portas e janelas próximas e decoração nas fachadas são componentes da cartilha neocolonial de Severo.

Retomando o ano de 1922, momento em que as ideias lançadas por Severo encontraram um contexto mais profícuo para se desenvolverem, foi realizada a Semana de Arte Moderna em São Paulo e a Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro. Quanto à primeira, referindo-se especificamente da repercussão da arquitetura neocolonial na Seção de Arquitetura, não foi muito expressiva.

Em contrapartida, a Exposição Internacional do Centenário, foi palco de divulgação do estilo neocolonial. Os pavilhões construídos ou restaurados para sediar a exposição, foram feitos em diferentes estilos. Aqueles direcionados a assuntos nacionais como o Palácio das Indústrias – um dos maiores da exposição – e o então recém-inaugurado Museu Histórico Nacional (MHN), ambos restaurados em estilo colonial, função essa na qual “os arquitetos tiveram a preocupação constante de estilizar nossos produtos nacionais, não só nos modelares dos estuques, como nos azulejos dos frisos que lembram os antigos”⁸⁶.

Esta discussão é profícuo para se pensar, sob a ótica contemporânea, na falta de ‘fidelidade’ estilística por parte dos construtores. Entretanto, esta consideração ignora completamente as escolhas dos arquitetos na forma de construir e de conceber os projetos. Neste momento, eles primavam pelo livre diálogo entre os estilos, de acordo com cada tipologia, chamado por Mignon (1984) de “ecletismo tipológico” e pela seleção de elementos construtivos de variados estilos em uma só edificação, o então denominado “ecletismo sintático”⁸⁷, formando assim, como já dito anteriormente, um mosaico imagético e temporal em uma única edificação. Esse mosaico imagético pode ser

⁸⁴SEVERO (1916) apud PINHEIRO, 2011, p.36.

⁸⁵Ibidem, p.39.

⁸⁶ARCHITERURA (1921) apud PINHEIRO, 2011, p.103.

⁸⁷MIGNOT (1984) apud PINHEIRO, 2011, p.104.

percebido na Igreja Matriz que, por meio de diferentes reformas, foi incorporando múltiplos estilos arquitetônicos.

Ainda em relação às mudanças na arquitetura, com os Códigos de 1889, houve uma alteração nos padrões de altura e largura mínimos para as construções e uma maior abertura estética para escolha do estilo das fachadas⁸⁸. Como exemplifica o artigo 23 do Código de 1889, que apresenta as possibilidades estéticas das portas e janelas, onde “as vergas serão rectas, curvas ou ghoticas, abertas ou fechadas; terão os ornatos à vontade de seus proprietários”⁸⁹. As frentes das casas poderiam ser cobertas com azulejos coloridos, ou pintadas de cores diversas, porém, as cores escuras, dentre elas o preto, eram proibidas.

Antes do início de qualquer construção, tanto no perímetro urbano, como nas regiões mais afastadas, era necessária a apresentação prévia da planta e do desenho que poderiam, ou não, serem aprovados pela Câmara. Ainda em relação ao conteúdo do Código de 1889, ele dizia que era permitido fazer sótãos e sobrelojas, prática recorrente desde meados do século XIX com a intensificação do comércio. Este código apresentava certa abertura para o cumprimento das normas ao apresentar diferentes possibilidades a serem aplicadas para que a construção se enquadrasse ao perfil adotado. Essa maleabilidade foi tornando-se cada vez menor na medida em que os Códigos de Posturas eram atualizados.

Em relação aos detalhes e materiais construtivos das casas e sobrados, eles variavam de acordo com o poder aquisitivo dos proprietários. A imagem abaixo (fig.10) mostra um conjunto de sobrados situados à Rua Proc. Abelardo Gomes - exemplos típicos da arquitetura do período colonial e suas vertentes. Os sobrados são compostos por varanda inteiriça cercada por gradil de ferro com ornamentos, dois deles possuem telhado de quatro águas, e os outros dois, balaústres na parte superior.

As casas térreas, também chamadas de casas porta-e-janela, possuem como característica mais marcante as portas e as janelas bem próximas umas das outras. Todavia, estes dois componentes eram variáveis e respondiam ao gosto ou a condição financeira do proprietário, que ora escolhia ornamentos mais simples, ora mais trabalhados. As portas poderiam ser em madeira com enquadramento em pedra; possuir fechaduras de ferro, com ou sem batedor, poderiam ainda

⁸⁸ Código de Postura Municipal da Cidade de Desterro. 1889.p.7-8.

⁸⁹ Ibidem,p.09.

possuir fechamento interno feito de tábuas que ancoravam a porta (as chamadas tramelas). Já as janelas, continham os mais variados detalhes, como aberturas superiores para maior ventilação e incidência de luz; formatos arredondados ou quadrados; aberturas diferentes-guilhotinadas (para cima), ou abertura voltada para fora, ou para dentro.



Fig. 10: Conjunto de sobrados oitocentistas Florianópolis. Situados na esquina da Praça XV de Novembro com Proc. Abelardo Gomes.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2011.

Casas dessa natureza eram geralmente compostas por telhados de duas águas, ou seja, possuía presença de duas superfícies planas, unidas por uma linha central, assim o escoamento da água poderia ser direcionado para a rua e para os fundos dos lotes. Essa composição foi alterada com o Código de Postura de 1889 que estipulou a obrigatoriedade do uso de calhas e telhados de quatro pontas para evitar o escoamento de água para a rua, medida que aumentou a instalação de platibandas⁹⁰ ornamentadas e de adornos como estatuetas e balaústres⁹¹. Uma nova estética passou a compor a visualidade da capital com uma 'maquiagem' das fachadas, alterou a parte externa dos edifícios, mantendo a parte interna inalterada.

⁹⁰ Designa uma faixa horizontal que emoldura a parte superior da construção, possuindo a função principal de esconder o telhado.

⁹¹ Pequenos pilares que unidos a outros, servem de sustentação e também de ornamentação de sacadas, corrimões e varandas.

Nota-se uma possível preocupação do governo com, por exemplo, o transeunte que, em dias chuvosos, não seria atingido pela água proveniente dos telhados. E/ou, talvez, apenas uma medida também importante para colaborar com a não formação de poças d'água nas ruas, visto que a pavimentação não era comum em todos os logradouros. Além disso, as calhas serviriam para direcionar o escoamento de água para locais mais adequados, além de proteger o telhado contra infiltrações e possíveis rachaduras, geradas pelo acúmulo de água. A opção pelas calhas e pelo telhado de quatro águas evita a umidade das paredes e a rápida decomposição da pintura das edificações, bem como a danificação de jardins e calçadas, questões diretamente relacionadas à estética e visualidade.

A manutenção das fachadas era responsabilidade do proprietário, que deveria retocar e cobrir as imperfeições de dois em dois anos, especificamente no mês de setembro. A pintura externa deveria ser feita de três em três anos, além da obrigatoriedade de envernizar portas, janelas e grades de ferro que ficassem expostas para a rua⁹². A adoção de signos padronizados se direcionou para os locais mais movimentados da cidade: as imediações das praças e do Mercado Público.

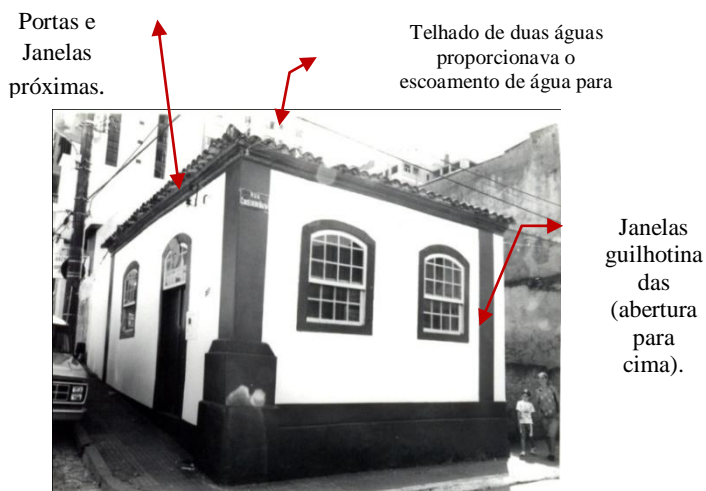


Fig. 11: Casa situada nas cercanias da Praça XV de Novembro, construída por volta de 1890.

⁹² Código de Postura Municipal da Cidade de Desterro. 1889.p.10-11.

Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Os conceitos de beleza e estética foram fundamentais para a idealização da cidade moderna concebidas como moldura da civilização e progresso. As medidas estéticas tinham a intenção de valorizar a cidade referenciando-se pela ordenação do espaço e da apresentação de uma paisagem racionalmente planejada e estetizada. Paisagem que já não dialogaria e não abriria margem para construções tidas como rudimentares, como as casas de palha, por exemplo, ou para a improvisação nos modos de construir.

CAPÍTULO 2

ÍCONES DA MODERNIDADE CONSTRUTIVA

A palavra/conceito ícone assume inúmeros e variáveis significados que se adaptam ao contexto e ao objetivo com que é aplicada. Para a semiologia o ícone seria um signo que apresenta relação de semelhança ou analogia com o referente, este poderia ser uma fotografia, um mapa, um diagrama etc. O ícone seria a abstração de algo que (re) conhecemos e possui aspectos em comum com o objeto representado.

Ícone, proveniente do grego antigo *Eikhon*, que significa imagem, foi uma palavra de muita importância durante o império bizantino no século III. Contemporaneamente o ícone tomou o sentido de uma imagem, um símbolo ou uma representação de qualquer natureza que identifica, simbolicamente, determinado valor ou figura emblemática, proveniente de uma cultura ou um período específico, por exemplo. A adoção dessa palavra para adjetivar as construções apresentadas neste capítulo se justifica, pois tentaremos verificar aspectos construtivos que aproximam ou distanciam o Hotel la Porta, O edifício dos Correios e alguns cinemas de Florianópolis da modernidade construtiva vigente/almejada no decorrer da primeira metade do século XX.

Com a Revolução de 1930 os debates sobre o modernismo⁹³ e a cultura brasileira se intensificaram. Essa conjuntura favoreceu a consolidação de uma arquitetura que transitaria entre o moderno e o nacional. Neste período ocorreu um paulatino abandono de signos historicistas muito evidentes, como a ornamentação excessiva das fachadas e em contraposição a adoção de ritmos mais sóbrios e lineares, além do emprego de materiais construtivos mais modernos e um processo inicial de verticalização das construções.

Na tentativa de materializar o moderno por meio das construções, foram inseridos padrões arquitetônicos que buscavam romper com o traçado puramente tradicional, visualizados em edificações que seguiam o estilo arquitetônico difundido durante o período colonial, por meio de influências portuguesas. Neste sentido, a

⁹³ Desde a metade do século XIX utilizou-se o termo “modernismo” para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade. Assim não surpreende que os historiadores culturais, tenham recorrido à prudência do plural: modernistas. (GAY, 2009, p.17)

adoção do ecletismo⁹⁴ foi uma das saídas para a renovação da arquitetura nacional. Difundido durante o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, esta corrente arquitetônica associava estilos tradicionais ou da chamada arquitetura historicista relacionada a elementos construtivos modernos, como o ferro e as estruturas de concreto. Como resultado da fusão de signos ‘antigos’ e ‘modernos’, o ecletismo possibilitou a “coexistência de técnicas, programas e estilos do passado e do presente, evidenciando a permanência da tradição colonial, entrelaçada ao desejo de modernização e na necessidade de construção imaginária da nova nação”⁹⁵.

O ecletismo pode ser percebido como um estilo que integra diversas correntes arquitetônicas, como o neoclássico, neogótico, neocolonial dentre outras. Estas hibridizações resultaram na configuração de um mosaico imagético e temporal, que atuou como veículo da renovação estética, considerada naquele momento, extremamente necessária para compor a imagem de um país em transformação. De habitações particulares a edifícios públicos, o ecletismo foi empregado em diversas construções durante seu apogeu demarcado, na então capital federal, Rio Janeiro, pela abertura da Avenida Central inaugurada em 15 de novembro de 1905. Neste momento, a influência francesa era incipiente, e havia discussões sobre a possibilidade de transformação do Rio de Janeiro em uma verdadeira “Paris nos trópicos”⁹⁶.

Em virtude desta nova estrutura, fez-se emergir uma transformação na maneira de perceber a arquitetura, que passou de *motivo* ou necessidade para *signo*. Representada por modelos estéticos que iria ao encontro de novas ideologias e modos de vida, a construção passou a ser entendida como “vontade ou desejo de *representação*, que é a característica mais evidente, de um ponto de vista arquitetônico, da própria existência das cidades”⁹⁷. A análise estética das edificações construídas nas primeiras décadas do século XX revela um hibridismo

⁹⁴ Como movimento artístico, o ecletismo ocorre na arquitetura durante o século XIX. Por volta de 1840, na França, em relação à hegemonia do estilo greco-romano surge a proposta de retomada de modelos históricos como, por exemplo, o gótico e o românico. É uma corrente que mescla diversos estilos arquitetônicos na tentativa de criação de uma nova linguagem.

⁹⁵ PEREIRA, 2012, p.02.

⁹⁶ CALDEIRA, 2010, p.48.

⁹⁷ AYMÓNINO (1984) apud MOURA, 2000, p.23.

perene nas composições plásticas, nos jogos de volumetria, nas estruturas, nos materiais e nas técnicas construtivas.

A variação dos detalhes e da ornamentação transita entre, de um lado, o racionalismo da forma pura e austera – aproximando-se de uma alusão à máquina, à velocidade, ao dinamismo (*art déco*)⁹⁸ –, e de outro lado, pela singeleza dos detalhes barrocos, neoclássicos e ecléticos – um retorno ou (re) leitura de características historicistas que insistiam em permanecer na visualidade citadina. O campo estético da cidade se tornou assim, um labirinto infindo de possibilidades de leitura e interpretação. Por esta via, a arquitetura, vista como imagem, é capaz de tornar visível a permanência ou ruptura com a tradição, o avanço das técnicas construtivas, a incorporação de novas linguagens visuais, táteis, perceptivas e subjetivas na visualidade urbana.

A escolha por tratar o *art déco* e os cinemas em um capítulo à parte justifica-se pelas peculiaridades que este estilo arquitetônico e este ícone moderno, o cinema, apresentam. O *art déco*⁹⁹ atuou em meio à

⁹⁸ Diferentemente do *art nouveau*- (Estilo que se destacou durante a *Belle Époque* em fins do século XIX. Caracteriza-se pelas formas orgânicas, valorização do trabalho artesanal. Exploração de novos materiais como o ferro fundido e vidro.)-que deixou pendente a relação entre produção artesanal e industrial, o *déco* promoveu uma ligação entre a arte e a indústria, possibilitando a confecção de produtos de massa, maior diversificação de artigos e um barateamento de peças decorativas, de uso doméstico e materiais de construção. Porcelanas, aparelhos de rádio em versão *déco*, luminárias de vidro, são alguns dos elementos utilizados produzidos em uma versão estilizada do *art déco*. Esse estilo aplicado em diferentes âmbitos, tanto arquitetônico, artístico, decorativo poderia ornamentar “uma casa, um iate e até mesmo uma faca, possuía um espírito moderno, mesmo ocorrendo uma adaptação de estilos do passado ele manteve-se como o estilo do novo” (CAMPOS, 1996, p.07).

⁹⁹ O estilo *art déco* surgiu durante o período entre guerras, mais precisamente no ano de 1925, na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris. O termo *art déco*, foi reconhecido durante a Exposição Lês Anées 25, que aconteceu no Museu de Artes Decorativas de Paris no ano de 1966. O estilo possuía várias denominações, como *modernistic*, *jazz modern style*, *zigzag modern*, *style 1925*, *Paris 25*, *streamlinead modern* dentre outros. O *déco* se estende a diversas áreas como a pintura, escultura, cenografia, design, artes gráficas e moda. Em todas essas áreas o *art déco* torna-se uma maneira acessível do estilo moderno, um elo entre o novo e entre padrões culturalmente estabelecidos e aceitos, proporcionando sua rápida difusão e aceitação em várias cidades do mundo. Monumentos brasileiros também foram construídos em viés

alteração da adoção da arquitetura eclética, das discussões relacionadas ao estilo neocolonial e no entremeio da ‘passagem’, ou melhor, da progressiva inserção de elementos arquitetônicos de cunho modernista, como afirmou Segre (1991):

Mais que um movimento integrado ou alternativo às vanguardas dos anos 20, é uma tendência que estabelece uma ponte entre o ecletismo, já carente de vitalidade própria, e o radicalismo explosivo do racionalismo europeu.¹⁰⁰

Embora o *art déco* tenha sido praticado em meio a outros estilos arquitetônicos e, durante um período de intensas discussões e debates sobre a arquitetura como necessária para a formação de uma identidade nacional, não se pode afirmar sua atuação como ligação entre o ecletismo e o modernismo, ou como uma espécie de ‘estilo preparatório’, na tentativa de educar os sentidos ou sensibilizar o olhar dos construtores, dos habitantes, dos proprietários ou até mesmo dos governos para receberem a arquitetura modernista, ou ainda para passarem mais ‘confortavelmente’ por essa transição.

Com efeito, o *déco* se manifestou em meio a esta multiplicidade de estilos configurados no ecletismo e na arquitetura de cunho modernista. Logo, sua sistemática adoção pode ser claramente compreendida, se o pensarmos como um estilo esteticamente acessível. Na Europa, essa praticidade nasceu da necessidade de reconstrução rápida das cidades atingidas pela guerra, contribuindo para a diminuição da ornamentação das fachadas e de formas mais rebuscadas. O *déco* popularizou-se na Europa durante as décadas de 1920 e, em seguida, nos Estados Unidos em 1930.

Com o propósito de se configurar como estilo, o *déco* lançou mão de inúmeras referências estéticas, dentre elas, as do cubismo¹⁰¹ que

déco, como o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro e a fachada do Elevador Lacerda em Salvador e o Viaduto do Chá em São Paulo.

¹⁰⁰ SEGRE, 1991, p.109.

¹⁰¹ O cubismo foi um movimento artístico iniciado em 1907 por Braque e Picasso, rompeu com quatro séculos de primazia do uso da perspectiva na representação pictórica. O primeiro movimento artístico a se caracterizar pela incorporação do imaginário urbano industrial em suas obras foi o Cubismo, não da forma pragmática como propuseram os futuristas em 1909 através do seu primeiro manifesto, mas sim pela introdução gradativa de elementos próprios às

inspirou o uso de formas geométricas que proporcionaram um ar de maior linearidade em relação a outros estilos, como o neoclássico e o eclético, por exemplo. Inspirou-se também no futurismo¹⁰², relacionado ao culto do desenvolvimento mecânico, à valorização do dinamismo, do movimento e da velocidade. Estes elementos são visualizados nas fachadas por meio de contornos que fazem alusão à proa de navios, aos aviões e aos automóveis. As sucessões de superfícies curvas, símbolo de movimento e velocidade - tipo de alusão do desenvolvimento mecânico e industrial - eram pertencentes ao repertório estético do *déco*.

A estética *déco* caracteriza-se por linhas em *zig-zag* e ritmos lineares tanto na horizontal como na vertical. A ornamentação das fachadas possuem desenhos simples e geometrizados, tornando sua aplicação mais prática durante o processo construtivo. Há também a adoção de novos materiais, nos quais o concreto armado passa a ser usado juntamente com materiais como o cromo, bronze, marfim, prata, ferro, cristais de rocha etc. As pinturas das paredes eram preferencialmente em tons pastéis e rosa havendo também a utilização de pinturas coloridas em versões diversificadas e estilizadas do *art déco*¹⁰³.

O concreto armado e os materiais construtivos, somados a outras técnicas, proporcionaram a ampliação das construções verticalizadas o que simbolizou o poder de viés progressista pelo qual o país passava. No Rio de Janeiro, O edifício A Noite¹⁰⁴ foi construído

condições de vida dos grandes centros urbanos, notadamente pela abordagem em suas obras de conceitos análogos aos que então eram discutidos no âmbito da ciência e que abalaram profundamente a noção que se tinha da realidade, já que esta agora se via confrontada com novos conceitos que variavam do estudo do átomo às possibilidades de um veículo mais pesado que o ar levantar voo. (SILVA, 2007, p. 02).

¹⁰² O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Informações retiradas do site: <<http://www.slideshare.net/michelepo/futurismo-1298096>>. Acesso em 28/08/2012.

¹⁰³ Cf. MELO, 2010.

¹⁰⁴ O edifício A Noite, foi projetado pelos engenheiros Joseph Gire e Elisário Bahiana, construído pela empresa Dourado & Baldassini Ltda, entre 1928 e 1929. Sabe-se que o termo arranha-céu, tradução de *skyscraper*, difundiu-se a

com a técnica de concreto armado. Possuindo vinte e dois pavimentos, totalizando 102,80 metros de altura¹⁰⁵, marcando um afastamento dos padrões construtivos europeus e uma aproximação com os moldes construtivos aplicados nos arranha-céus americanos, o edifício “A Noite” foi o primeiro arranha-céu do Rio de Janeiro. O *art déco*, talvez por possuir características pouco eruditas e mais maleáveis e coexistir em meio a outras arquiteturas modernas, tornou possível a adoção de elementos regionais na estrutura das construções, o que contribuiria, em certa medida, para a criação de um padrão arquitetônico que mesclava elementos internacionais e nacionais, tornando as construções menos distantes da realidade brasileira. Essa adaptação e incorporação de elementos regionais a um repertório básico internacional devem-se ao fato de o *art déco* ter um sistema de signos mais aberto, fator que assegura maior originalidade na produção arquitetônica.

Para discussão do estilo *déco* foi escolhido o Edifício dos Correios e Telégrafos inaugurado em 1945 e projetado em 1937. Sua construção foi durante o período do Estado Novo, momento político marcante para a adoção de estilos arquitetônicos que dialogassem com novos projetos de arquitetura, tidos como mais modernos. Além disso, a expansão dos correios e telégrafos era parte do plano de Governo de Getúlio Vargas.

Este período, eminentemente político, pois abarca o período do Estado Novo, não é relevante para esta pesquisa apenas por este motivo, mas pelo fato de ter sido considerado por alguns historiadores, como um

partir da Escola de Chicago, no final do século XIX e princípios do XX, como sinônimo de edificação de grande porte de altura. A construção desses edifícios com vários pavimentos foi possibilitada pelos avanços tecnológicos que liberavam as alvenarias da estrutura através das ossaturas de concreto armado ou de ferro pré-fabricado e pela disseminação do uso do elevador, que fora inventado, em 1852, por Elisha Otis e aperfeiçoado, em 1880, por W. Von Siemens. Durante a década de 1920, essa nova tipologia arquitetônica, difundida, sobretudo pela Escola de Chicago, caracterizava simbolicamente o progresso industrial das grandes cidades. O arranha-céu torna-se símbolo por excelência da modernidade. A pujança econômica e os avanços tecnológicos da indústria da construção civil identificavam-se com a nova tipologia da arquitetura verticalizada produzida pela latente potência mundial dos Estados Unidos da América (ZAKIA, 2011, p.05).

¹⁰⁵ZAKIA, 2011, p.04.

momento de baixa expansão na construção civil de Florianópolis. No entanto, cabe registrar que ele foi de extrema importância à introdução de novas técnicas construtivas e estilos arquitetônicos, como o *art déco* e esboços da arquitetura modernista. No decorrer dos anos trinta, a hibridização estética e arquitetônica do entorno da Praça XV se intensificou e atuou, em grande medida, para a configuração do cenário urbano que hoje se pode perceber naquele local.

O Edifício dos Correios e Telégrafos de Florianópolis promoveu uma ruptura na visualidade até então conhecida e geralmente composta pelos estilos neocolonial e eclético. Já os conjuntos comerciais, também abordados neste capítulo, aplicaram o *art déco* em concordância com outros estilos, seguindo um viés de cunho eclético e híbrido já percebido em momentos anteriores. Reconhecemos que o *art déco* foi a última corrente, antes da adoção generalizada da arquitetura moderna, propiciadora da adesão de detalhes ornamentais, diferenciais nas construções das fachadas.

Já os cinemas¹⁰⁶, um dos maiores ícones da modernidade, atuaram como agitador cultural e promotor de sociabilidades de Florianópolis – assim como em todas as cidades do Brasil nas quais havia cinema, até a chegada do *shopping center* –, impulsionando a circulação de pessoas, ideias e referências estéticas relacionadas à arquitetura (cenografia/construção que abarcava o cinema) e a moda (figurino/hábitos), e contribuindo ainda mais para o aumento do já movimentado espaço central da cidade. Tal movimento acontecia porque boa parte do divertimento e lazer daquele período se concentrava no entorno da Praça XV de Novembro¹⁰⁷.

¹⁰⁶ A chegada do cinema em Santa Catarina aconteceu por volta de 1900, época em que se fizeram as primeiras exibições com cinematógrafos ambulantes, poucos anos depois da chegada da arte no Brasil. Esses exibidores itinerantes eram viajantes que saíam de cidade em cidade, alugando salões ou teatros e mostrando a mais nova e impressionante maravilha da tecnologia, muitas vezes inserindo também outros números nas sessões. Em Florianópolis não aconteceu como em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, onde após longos períodos, apareciam vários cinematógrafos ao mesmo tempo. Na ilha, fez sucesso o Pavilhão Recreativo, um palco de variedades que funcionava sob uma lona de circo, empreendido pelo imigrante italiano José Julianelli que, em 1909, mandou vir de Paris um cinematógrafo para compor mais uma atração no pavilhão (MUNARIM, 2009, p.81).

¹⁰⁷ O Cine Glória, inaugurado em fevereiro de 1930. Dirigido pelos Srs. Moura & Irmãos, estava situado no distrito do Saco dos Limões (O ESTADO,

2.1HOTEL LA PORTA: FRAGMENTOS ECLÉTICOS RUMO AO RACIONALISMO MODERNO

No intuito de materializar o moderno foram inseridos estilos arquitetônicos que buscariam romper com o traçado puramente tradicional, visualizados em edificações que seguiam o estilo arquitetônico difundido durante o período colonial, por meio de influências arquitetônicas portuguesas.

Nesse sentido, tem-se como exemplo em Florianópolis o Hotel La Porta, inaugurado em 1932, projetado pelos engenheiros Irmãos Corsini¹⁰⁸ e pelo arquiteto Augusto Hubel (fig.12). O La Porta tinha quatro pavimentos e sua fachada seguia ritmos geométricos sem ornamentação excessiva. Características que o distanciavam daquele ecletismo praticado no início do período republicano e que foi discutido aqui com base na reforma feita no Palácio Cruz e Souza. Não há dúvida que o La Porta proporcionou uma alteração na paisagem urbana, expressando a modernidade construtiva que se expandia por meio dos edifícios verticalizados¹⁰⁹.

O La Porta localizava-se em uma região privilegiada– no entorno da Praça XV de Novembro, em frente à Praça Fernando Machado. Ficava próximo ao porto e consequentemente do mar, fato que contribuía para uma vista privilegiada para os que ali se hospedavam. Devido tanto à sua opulência, comodidade quanto à

Florianópolis, 06 fev, 1930, p.03). Em 1960 o Cine Glória se estabeleceu no Estreito, onde permaneceu até a demolição do prédio que ocupava na década de 1980. O prédio que ocupava foi demolido.

¹⁰⁸ Os irmãos construtores, Engenheiros Remo e Ormano Corsini, oriundos de São Paulo, tiveram atuação destacada em Florianópolis nas décadas de 1930 e 1940. Entre suas realizações se destacaram a colaboração na montagem da Ponte Hercílio Luz, a ampliação do Mercado Público, com a construção de nova Ala na Rua Conselheiro Mafra e a execução do Hotel Canasvieiras, certamente o primeiro estabelecimento turístico da capital, situado em balneário, fora do centro urbano. (TEIXEIRA, 2009, p.213).

¹⁰⁹ Edifícios que marcaram o processo de verticalização do centro de Florianópolis: antigo Banco do Brasil, atual Arquivo Municipal de Florianópolis com dois pavimentos (1943); Edifício do IPASE- Instituto de Previdência e Aposentadoria dos Servidores Estaduais (1945) com quatro pavimentos; *Lux* Hotel (1951) com quatro pavimentos; Edifício das Diretorias (1955) com cinco pavimentos; Banco Nacional do Comércio (1959) com dez pavimentos (PEREIRA, 1994, p. 45).

localização, o hotel foi palco dos mais diversos eventos – desde festas, comemorações, locação de apartamento por moradores da ilha para passar lua de mel ou para hospedar visitante por um “preço econômico a partir de Cr\$ 150,00 incluindo café e atencioso serviço”¹¹⁰.

Coroamento na parte superior. Sem ornamentação.



Fig. 12: Esquina do Hotel La Porta. (s/d.). Localizado em frente à Praça Fernando Machado, esquina com a Rua Conselheiro Mafra.
Fonte: Acervo do site <www.portaldesterro.com.br>. Acesso em 24/05/2012.

O Hotel La Porta foi classificado, durante longo período, como o “mais moderno do estado de Santa Catarina”¹¹¹ dotado de aparatos luxuosos e inovadores para a época como telefone em todos os pavimentos, água quente, lavanderia a vapor e elevador. Ademais dos oitenta quartos, possuía dezoito banheiros e doze apartamentos decorados, *hall*, bar, amplo salão de refeições e sala de amostras¹¹². Se o interior do edifício era cercado pelas mais modernas meios de

¹¹⁰ *O ESTADO*, 1940, s/p. Fonte: <www.portaldesterro.com.br>. Acesso em 24/05/2012.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Cf. site <www.portaldesterro.com.br>. Acesso em 24/05/2012.

comunicação, serviços e infraestrutura, sua feição exterior evocava “todas as características do ecletismo historicista”¹¹³, com elementos como o coroamento, a divisão da edificação, os ornamentos esparsos pela fachada, como pode ser observado na figura 12.

Ainda em relação à imagem (fig. 12), veem-se nela inúmeras pessoas. Todas elas são do sexo masculino, distintas entre si pelos trajes. Algumas delas usavam ternos de cores escuras e chapéu e se reuniam em grupos em torno do hotel. Provavelmente elas eram hóspedes, visitantes ou moradores que transitavam nas imediações do La Porta. Já o outro grupo – que se encontravam mais próximos do hotel e alguns na parte térrea, aglomerados em meio ao primeiro grupo - trajava roupas claras e seus membros usavam uma espécie de touca ou um chapéu mais simples. Nota-se ainda um acúmulo de pedras ou materiais construtivo ao lado esquerdo, próximo a dois cavalos, que puxariam uma charrete, possivelmente usada para transportar os tais materiais. Todos direcionam o corpo e a atenção para a direção de onde foi tirada a fotografia. O que induz a pensar que estariam posando para a foto e que a fotografia tenha sido tirada no momento de finalização das obras do hotel, inaugurado em 1932. Estes homens com o traje mais claro, por estarem trajando roupas muito parecidas, uma espécie de uniforme, provavelmente eram os trabalhadores que atuaram na construção da obra. Estes ‘trabalhadores’, hóspedes, personalidades públicas e/ou moradores dos arredores compuseram o cenário da foto, ocupando quase todo o plano da edificação e evidenciando a magnitude do hotel.

Além dos dados comentados acima, nota-se que, o edifício não é dotado de todos os componentes que o classificam como eclético. Tomando como base esta afirmação, e olhando mais detalhadamente, verifica-se que os fragmentos ecléticos adotados nesta construção diferem-se, e muito, daquele adotado, por exemplo, no Palácio Cruz e Sousa (fig. 03). Essa diferenciação, de certa forma, pode ser explicada pelos momentos políticos e culturais em que estas estavam inseridas.

Para além das questões construtivas e de todos os serviços e comodidades oferecidos pelo hotel, existia a possibilidade de adquirir um apartamento fixo em suas dependências. Em entrevista concedida à equipe do site Portal Desterro, em janeiro de 2012, Anna Maria Livramento Couto, que foi casada durante muitos anos com Nelson La

¹¹³ TEIXEIRA, 2009, p.214.

Porta¹¹⁴ (último proprietário do hotel), apontou algumas situações cotidianas vividas por ela e sua família durante o período em que estiveram na condição de hóspedes¹¹⁵. E, Anna Maria afirmou ainda que o motivo do fechamento do hotel em 1962, deveu-se ao aumento da concorrência do ramo da hotelaria, especificamente devido à inauguração do Oscar Hotel¹¹⁶. Segundo a entrevistada os problemas financeiros, enfrentados pela diminuição de hóspedes e pelo aumento da concorrência, fizeram com que o hotel fosse vendido a um preço baixo.

A entrevistada não comentou o valor estipulado para a venda do hotel. Entretanto, em 1932, de acordo com uma notícia publicada no jornal *O Estado* (fig. 14), Ângelo La Porta recebeu uma boa proposta pela venda do hotel. A prefeitura buscava um novo prédio para instalar a Agência dos Correios e Telégrafos da capital, um órgão central para demarcar o poder estatal.

¹¹⁴ Quanto a Nelson La Porta, ele se tornou proprietário do hotel em 1955, e neste mesmo ano se casou com Anna Maria. Depois de casados passaram a ocupar um dos melhores apartamentos do hotel, situados no terceiro pavimento, com vistas para o mar.

¹¹⁵ Entrevista de Anna Maria Livramento Couto, concedida à equipe do site Portal Desterro em 01/01/2012. Disponível em: <<http://portaldesterro.com.br>>. Acesso em 12/07/2012.

¹¹⁶ O hotel, que funciona até os dias atuais, localiza-se na Avenida Hercílio Luz, número 760. O hotel foi inaugurado em 1955. Possui seis andares e mais sobreloja, totalizando 52 apartamentos e 119 leitos. Cf. LUBITZ, Emerson. Gestão ambiental em organizações: Estudo de caso do Oscar Hotel em Florianópolis/Sc. In: *Ciência Livre*. 2006. p.01-16. Disponível em: <<http://www.ciencialivre.pro.br>>. Acesso em 25/08/2012.



Fig.13: Anúncio Publicitário do Hotel La Porta, 1952.

Fonte: *O ESTADO*, 27, jan, 1952, p.12 apud TEIXEIRA, 2009, p.217.

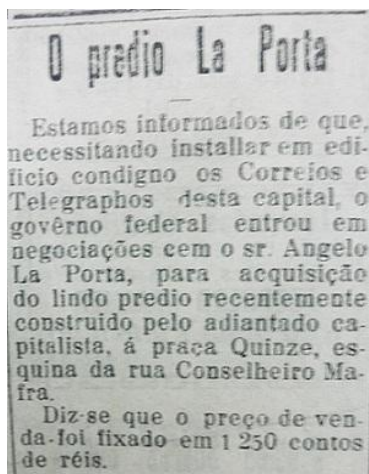


Fig. 14: Nota sobre a oferta de compra do Hotel La Porta.

Fonte: *O ESTADO*, 14, março, 1932, p.04.

Tendo em vista a importância desta instituição para uma capital, a prefeitura ofereceu o valor de 1.250 contos de réis para a aquisição do “lindo prédio construído pelo adiantamento capitalista”¹¹⁷, entretanto, o proprietário recusou a oferta e a prefeitura precisou providenciar outro local para a futura agência dos Correios, que posteriormente se transformou na Agência em estilo *art déco* situada no entorno da Praça XV.

Em síntese, o La Porta, depois que deixou de ser hotel e antes de ser vendido para a Caixa Econômica Federal, em 1962, sediou, em sua parte térrea, de 1940 a 1950, a agência da Viação Aérea Rio Grandense (VARIG)¹¹⁸, uma das mais importantes empresas de aviação daquela época¹¹⁹, e, após a compra do hotel pela CEF a fachada foi alterada e foram construídos mais dois pavimentos.

Após vinte e oito anos de uso da edificação como sede da CEF, o prédio do La Porta foi implodido no dia 05 de agosto de 1990, sob a alegação de que havia inúmeros problemas estruturais em suas colunas e em seu alicerce. Mudanças que podem ter sido causados pelas reformas e pelos dois novos pavimentos.

Passada a implosão, a CEF solicitou autorização do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (SUSP) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Superintendência Estadual em Santa Catarina (IPUF-SC) para a construção de uma nova agência no local, porém não conseguiu concessão devido à proximidade do terreno com bens patrimoniais tombados, como, por exemplo, a Praça XV de Novembro e seu entorno, compreendendo o edifício da Alfândega e o quadrilátero formado pelas Ruas Conselheiro Mafra e Padre Roma¹²⁰.

¹¹⁷ O ESTADO, 14 março, 1932, p.04.

¹¹⁸ TEIXEIRA, 2009, p.214.

¹¹⁹ Em 1927 foi construído na orla do Bairro Campeche, pertencente à *Compagnie Générale Aeropostale*, o aeroporto Adolpho Konder (atualmente Hercílio Luz). Segundo o governo do estado, este novo empreendimento seria importante para o crescimento do serviço aéreo brasileiro, além de proporcionar “novas oportunidades de comunicação entre o nosso estado e o resto do país, ligados por sua vez com a República do Prata e o continente Europeu”¹¹⁹. Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa a 29 de julho de 1928, pelo Doutor Adolpho Konder, Presidente do estado de Santa Catarina, p. 48.

¹²⁰ Lista de Tombamentos Federais Do IPHANSC. Processo: 914-T-74 Livro: Belas Artes Vol.1 N° de inscrição: 522. N° da folha: 95. Data: 10/03/1975. Livro: Histórico Vol. 1 N° de inscrição: 454 N° da folha: 75. Data: 10/03/1975.



Fig. 15: Terreno onde foi construído o Hotel La Porta. Cercado por um muro grafitado serviu de estacionamento. (s/d)

Fonte: Acervo do site: <www.portaldesterro.com.br>. Acesso em: 25/05/2012.

Fig. 16: Atual projeto arqueológico Hotel *La Porta*. Neste espaço que ficou vazio desde a implosão, será construída uma agência da Caixa Econômica Federal.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2012.

Diante da impossibilidade de erguer uma nova construção no local, formou-se um vazio urbano (fig.15), onde, durante muito tempo, funcionou o mais moderno hotel da capital. O terreno foi murado e transformado em um estacionamento e, recentemente, no ano de 2011, o IPUF, SUSP e demais órgãos competentes, autorizaram a construção da Caixa Econômica Federal, a mesma instituição que implodiu, agora promove uma pesquisa arqueológica, antes de erguer sua nova agência (fig.16).

2.2ARQUITETURA EM CONTORNOS GEOMÉTRICOS: O EDIFÍCIO DOS CORREIOS E CONJUNTOS COMERCIAIS

Partindo da ideia de instauração do que seria ‘novo e moderno’ para a autoafirmação do Estado como promotor de obras e políticas públicas, pode-se fazer uma interpretação sobre a maneira pela qual o *art déco* foi aplicado com essa intenção. Esse estilo permitia certa inovação em relação aos padrões arquitetônicos anteriormente adotados, tanto pelo Estado, como por uma parcela da população. Além disso, possuía uma considerável diversificação em sua cartilha estética e

tornava-se acessível a proprietários particulares que gostariam de reformar ou construir suas casas com um *design* construtivo mais moderno.

Da década de 1930 em diante, as agências dos Correios e Telégrafos começaram a se expandir pelo país, em especial pelas capitais. Esta expansão era parte integrante do plano estatal elaborado durante o Governo Vargas, que visava à ampliação da comunicação e a presença do Estado nos serviços oferecidos à população. As agências eram construídas em espaços privilegiados e os estilos adotados variavam de acordo com a importância política e econômica da cidade, ou seja, ocorria uma “hierarquização das regiões e municípios, que definiria o perfil, as dimensões e a categoria de cada agência. [...]”¹²¹. Essa dinâmica construtiva, sob certos aspectos, foi abraçada pelo presidente do estado (Getúlio Vargas), juntamente com o apoio de governantes locais através de projetos arquitetônicos que procuravam atingir a maior parte possível do país. Esses projetos estatais se direcionavam, em sua maioria, à construção de grupos escolares, estações ferroviárias e agências dos Correios e Telégrafos.

Como resultado, estas obras públicas (escolas, correios, etc.) tinham diversos estilos arquitetônicos, não sendo possível classificá-las em apenas um padrão estilístico. Entretanto, é possível afirmar que elas apresentavam um caráter ‘moderno’ em sua composição, expresso através de diferentes signos. Consequentemente, algumas estavam desprovidas de referências historicistas, ou seja, não apresentavam vestígios visuais de nenhum estilo clássico, praticados pelo ecletismo, que, como já dito anteriormente, usava várias combinações em uma mesma edificação. Em contraste, outras já apresentavam detalhes que remontavam a citações do passado. O hibridismo e a mescla entre elementos historicistas e novos padrões construtivos e visuais são recorrentes. A variação dos detalhes e da ornamentação transitava entre, de um lado, o racionalismo da forma pura e austera – aproximando-se de uma alusão à máquina, à velocidade, ao dinamismo –, do outro, a singeleza dos detalhes barrocos, neoclássicos e ecléticos – um retorno ou (re) leitura de elementos historicistas que ainda insistiam em permanecer na visualidade citadina.

No primeiro grupo de edificações, sem traços historicistas, está o edifício dos Correios e Telégrafos, situado no entorno da Praça XV de

¹²¹ PEREIRA, 1999, p.103.

Novembro, na Rua Procurador Abelardo Gomes. Nele a hibridização de signos desaparece e cede lugar à racionalidade e à pureza da forma. A agência projetada em 1934, pelo escritório da própria instituição sediado no Rio de Janeiro, exemplifica o paradoxo imagético e a ruptura estética causada durante e após sua construção. A inauguração foi protelada por vários anos, sendo o edifício inaugurado somente em 1945, conforme atesta a seguinte passagem:

Do programa de construções previstas a partir de 1933-34, a sede de Santa Catarina, em Florianópolis, demorou a ser construída devido a contingências políticas e financeiras que direcionaram os investimentos em função da priorização das ações em certas áreas do país. O projeto, aprovado em 1934, começou a ser executado para compor, com o de Curitiba, recém-inaugurada, o suporte para o desenvolvimento dos serviços postais e telegráficos na região Sul.¹²²

Antes mesmo de sua construção já havia discussões de onde seria instalada a sede oficial dos correios, uma instituição crucial durante o governo Vargas, parte integrante de um plano estatal que visava à expansão da comunicação e a presença do Estado nos serviços oferecidos à população. Como já mencionado anteriormente, a Prefeitura tentou comprar o edifício, no qual funcionou o Hotel La Porta. Entretanto, a negociação não obteve sucesso. Em 1934, iniciaram-se as obras da nova agência sendo necessária a demolição do Quartel de Artigos Bélicos, construído em 1775, representante da arquitetura neoclássica que cedeu lugar a um edifício visualmente novo.

Concomitante a construção da sede dos Correios, demoliram-se alguns edifícios. Em 1935, derrubou-se o antigo edifício dos Correios que cedeu lugar ao Hotel Taranto (fig.17) para a construção da sede da Agência do Banco do Brasil – atual Arquivo Público do Estado (fig. 18).

Uma parcela da população voltou-se contra a demolição destes antigos prédios coloniais para as construções de edifícios visualmente desconhecidos e de maneira geral, essa linguagem não agradou. O edifício do Banco do Brasil (fig.18), construído no local anteriormente

¹²² Ibidem, p.150.

ocupado pelo Hotel Taranto (fig.17), foi apelidado de “caixão”¹²³ pela população. Esse ‘apelido’ foi dado devido à forma quadrada do prédio e a ausência total de ornamentação, o que o diferenciava completamente da paisagem circundante, equiparado visualmente apenas aos Correios. Objetivando ‘valorizar’ o prédio, ou fazer com que ele ‘caísse no gosto’ da população, a pedido do prefeito Dorval Melquiades, foram instalados refletores permanentes que iluminavam o edifício durante à noite.

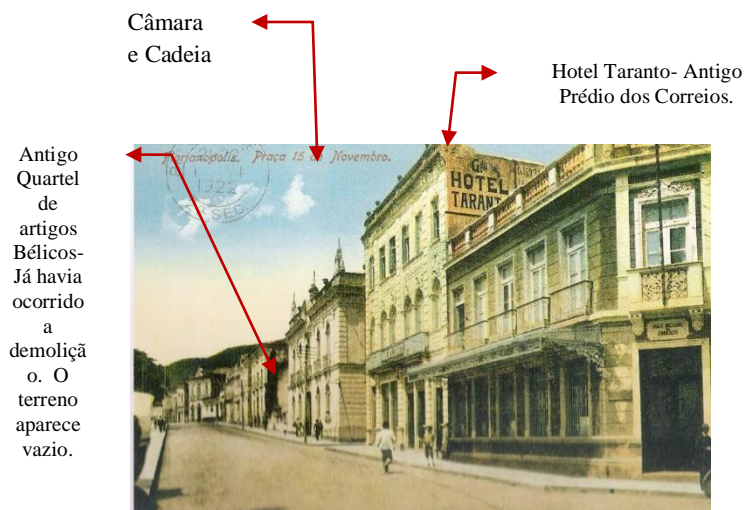


Fig. 17: Cartão Postal, vista do Hotel Taranto. (s/d).

Fonte: Acervo da Casa da Memória.

O edifício dos Correios é sóbrio e sem ornamentação em sua fachada, que, por sua vez, possui rigor geométrico e um ritmo linear associado à verticalização de colunas em vidro. Conta com a presença de janelas frontais e laterais, permitindo maior circulação de ar e também certa sincronia estética. As duas construções, tanto o edifício dos Correios, como o atual Arquivo Municipal, possuem caráter monumental que dialoga com a funcionalidade, a linearidade, alusão à máquina e à velocidade, características que, em muitos casos, não vigoraram nas versões ‘popularizadas’ do *art déco*, presentes em casas, conjuntos comerciais e sobrados do centro.

¹²³ SILVA, 1999, p. 37.



Fig. 18: Imagem atual da Rua Procurador Abelardo Gomes e edificações, 2011.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2011.

Sua fachada apresenta sincronia estética (fig.19), já que o número e o volume das aberturas são padronizados nos dois lados da construção. Seu revestimento externo foi feito com pastilhas cerâmicas (fig.20), material de pouco uso no período de sua construção. Na parte central ergue-se a marquise, tida como um elemento marcante na configuração da identidade da arquitetura moderna no Brasil. A viabilidade da construção de marquises de proteção, como é o caso da existente no edifício dos Correios, só foi possível a partir do surgimento de novos materiais e técnicas construtivas, como o aço e o concreto armado.

A marquise exerce um contraste com o pano de vidro, ou seja, as extensões planas, que formam espécies de colunas na lateral do prédio e, acima da marquise, intervenções que, dão maior leveza e, ao mesmo tempo, imponência à construção. Consequentemente, ela propicia um balanceamento da incidência solar no interior do edifício, “possibilitando-se uma gradação de iluminação entre o externo e o

interno que permite maior vislumbre dos interiores; esse artifício é frequentemente utilizado pelas construções de uso comercial”¹²⁴.

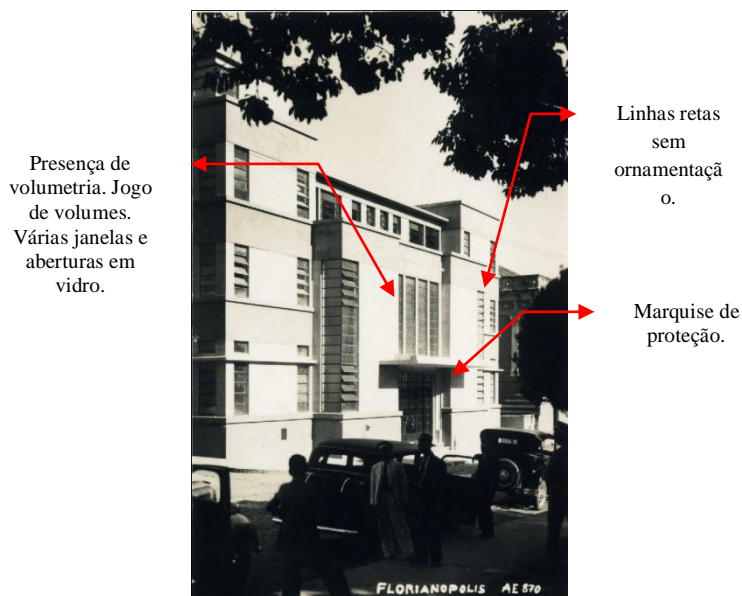


Fig. 19: Edifício dos Correios e Telégrafos, Florianópolis, 1945.

Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Segundo os discursos dos políticos locais, essa majestosa construção causaria uma significativa mudança na malha urbana. Marcado pela presença de casarios coloniais, neoclássicos e ecléticos, de fato, o edifício destoava dos outros que compõem o entorno, salvo o antigo edifício do Banco do Brasil (fig.18). O edifício dos Correios e Telégrafos seria o primeiro a romper com a tradição, desvencilhando-se da visualidade familiar, dos detalhes ornamentais e primando pela forma linear, geométrica, austera, sóbria e funcional. Esta construção, segundo o discurso da época, provocaria uma mudança visual, como frisa o trecho a seguir:

[...] A cidade remóça, adquirindo aspectos encantadores, substituindo as linhas arquiteturais

¹²⁴ GHIRARDELLO, 2003, p.04.

do casario colonial pelos graciosos modelos de excelentes construções. O presente, sem dúvida, saudando na garridice moça de sua imaginação convertida em realidade, um passado que vai sumindo, desfazendo-se na poeira rútila dos muros que se abatem, vencidos, no local e no espaço, pela ânsia humana de progresso¹²⁵.



Fig. 20: Fachada do Edifício dos Correios. Florianópolis, 2011.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2011.

Partindo para a análise dos conjuntos comerciais e das residências, alguns conjuntos tinham e ainda têm manifestações singulares associadas à estética indígena marcada pela predominância de formas geométricas pela adoção de cores vivas como o vermelho e o amarelo. Muitas dessas edificações são versões popularizadas do *art déco*, corrente que contém um repertório sógnico e estético amplo e aberto, relevo à liberdade criativa dos construtores.

¹²⁵ Governo Do Estado De Santa Catarina. *Santa Catarina*: revista de propaganda do Estado e dos municípios. -n. 1, 1939. - Edição facsimiliada/Governo do Estado. - Florianópolis: Governo do Estado, 2002, p.36.

O construtor Tom Wildi¹²⁶, responsável pela elaboração e execução de diversos projetos arquitetônicos em Florianópolis e em outras cidades de Santa Catarina, entre 1930 e 1950, inseriu, nos detalhes das construções, alguns signos apreendidos por suas experiências pessoais. No caso do conjunto já mencionado, situado à Rua Fernando Machado, Tom Wildi possivelmente registra sua experiência de viagem à ilha de Marajó, no estado do Pará, local no qual deve ter entrado em contato com a cerâmica e a cultura marajoara.



Fig. 21: Projeto de prédio no centro de Florianópolis, rua Fernando Machado, datado de 1936. Autor: Tom Wildi.

Fonte: SUSP. Foto: (VIANA, 2006, p.16).

¹²⁶ Tom Wildi, nascido em Argau, Suíça formou-se na Escola Profissional e de Belas Artes em Zurique. O construtor e projetista licenciado Wolfgang Ludwig Raul, nascido na Suíça estudou na mesma escola que Wildi e posteriormente aprofundou seus estudos em Curitiba, realizando o curso de engenharia civil. Tom Wildi atuou em diversas obras da capital, dentre elas, destacamos sua participação na reforma da Catedral Metropolitana de Florianópolis (1934), projeto da casa de rendas e bordados Hoepecke (1940), construção da sede do Departamento de Saúde Pública de Florianópolis, além de atuação em diversas obras particulares como casas, edifícios e estabelecimentos comerciais. Wildi no ano de 1940 abre uma empresa que distribuía materiais de construção, pois “como não havia nos anos 1940 oferta de material com qualidade e em quantidade suficiente para abastecer a incipiente demanda de capital, Wildi montou empreendimentos como uma fábrica de carpintaria civil, e outras de ladrilhos hidráulicos de cimento e tijolos vazados de cerâmica, este sob a marca Tapuia” (TEIXEIRA, 2009, p.116).

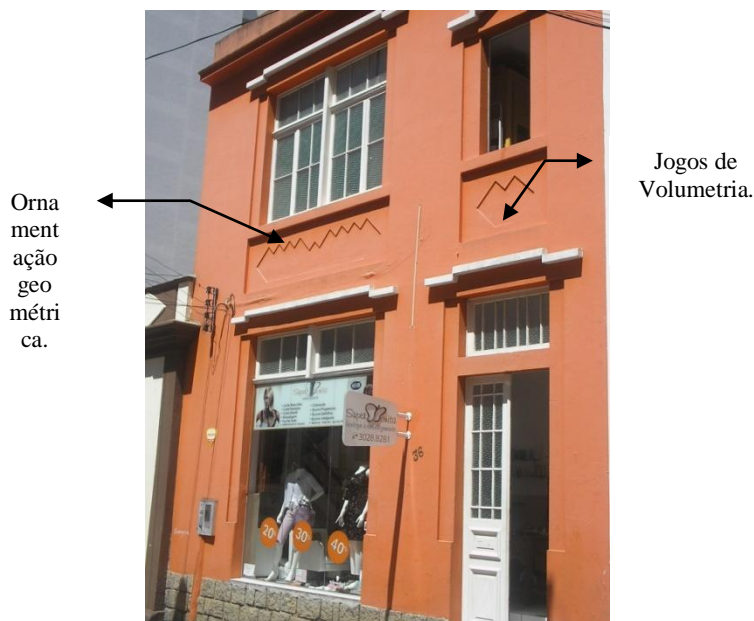


Fig. 22: Foto atual da construção. Fachada com ornamentação geométrica, possível influência indígena. Rua Fernando Machado. Centro de Florianópolis.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2010.

Diversas construções foram projetadas, realizadas e reformadas por construtores que não possuíam formação acadêmica, pois na capital não havia cursos superiores em arquitetura ou engenharia. Esses mestres de obras tinham um conhecimento empírico e a capacidade de ler plantas. A transmissão de um conhecimento empírico contribuiu para a continuidade de tradições no modo de construir, principalmente no que se refere a uma adaptação e reforma de fachadas associadas ao estilo eclético de arquitetura, onde a planta baixa e a estrutura dos lotes seguiram praticamente inalteradas.

Uma significativa renovação das fachadas ocorreu em 1940. Casas particulares e comerciais receberam traços do *art déco*, formando-se conjuntos desse estilo na Rua Conselheiro Mafra. Essa rua era

destinada ao comércio, o que explica a concentração de edificações em *art déco*.¹²⁷

As platibandas¹²⁸ com ornamentação geométrica e simples foram utilizadas para ocultar o telhado cerâmico original e fazer que um estabelecimento comercial, que já havia sido residência, perdesse a aparência de casa. o uso das platibandas se deu “como recurso de coroamento das construções, de modo a evitar a participação dos telhados na composição volumétrica final”¹²⁹.

Estão presentes nesses conjuntos arquitetônicos alguns códigos e regras que contribuiriam para uma rápida difusão e aceitação do estilo *déco* que seriam: “predomínio dos volumes puros, axialidade ou composição a partir de um eixo de simetria e ortogonalidade. Soma-se a essas linhas mestras a participação significativa do ornamento em versão depurada e de tendência geometrizante”¹³⁰. A disseminação desses códigos contribuiu para assimilação do estilo tanto por parte dos projetistas de formação acadêmica quanto por construtores informais. A utilização do *déco* não foi exclusiva dos conjuntos comerciais. Ele foi adotado em residências particulares, ainda existentes no centro.

O *déco* é amplo no que se refere a sua adaptação a diferentes construções. Em Florianópolis, ele foi aplicado em diferentes tipologias, desde construções monumentais - como o edifício dos Correios e Telégrafos - até estabelecimentos comerciais e casas residenciais mais simples-, evidenciando tratar-se de um estilo que foi apropriado por uma diversidade de programas (tanto estatais como privados) além de acessível a diferentes classes sociais.

Em Florianópolis, embora essas variantes imagéticas sejam representativas de uma determinada concepção de modernidade (almejada, planejada, possível), de uma cidade tomada como moderna, há que se considerar o grau de impureza dessa memória imagética. No limiar dos anos trinta, um ideal de imagem, pautado na sobriedade e na racionalidade da forma foi imposto pelo Estado à capital.

¹²⁷ O Forte de Santa Bárbara também passou por alterações em 1940. Sua fachada recebeu “roupagem *art déco* com coroamentos serrilhados (*sky line*) em seu corpo principal e muradas, entre outros elementos” (TEIXEIRA, 2009, p.218).

¹²⁹ CAMPOS, 1996, p.32.

¹³⁰ Ibidem, p.111.

Contudo, a materialização desse ideal no âmbito particular revela a ambiguidade do projeto, pois, no anonimato das construções particulares, optou-se pelo uso parcial da racionalidade construtiva e hibridizações foram recorrentes. A permanência de detalhes, muitas vezes singelos, revela que uma visão retrospectiva que pretenda conferir às edificações do período a posição, por exemplo, de lugares de memória¹³¹, que se enraíza no concreto, na imagem, na visualidade, precisa considerar a natureza ambígua desses lugares.

2.2 A PROJEÇÃO DA SÉTIMA ARTE NA MATERIALIDADE CONSTRUTIVA

As salas de cinema modificaram a paisagem edificada de Florianópolis, que gradativamente se desvencilhava das construções com traçado colonial e neocolonial. Esses novos espaços ganharam um público cativo que prestigiava o que sua arquitetura protegia: as películas, novidade tecnológica tão ansiosamente aguardada. Além disso, esse mesmo público podia desfrutar dos serviços oferecidos por esses espaços e pelos estabelecimentos que ali circundavam, como bares, cafés e lojas. É possível que frequentadores dessas salas se deslocassem de bairros mais distantes para vislumbrarem lançamentos de filmes e para transitarem pelos novos espaços do centro que se modernizava.

Os serviços e as instalações dos cinemas, como a *bonbonnière*, bar parisiense e galeria de cristal, eram apresentados nos anúncios de jornais de forma democrática. Ou seja, era enfatizado o discurso de que o acesso da população a esse local seria possível. Não havia nos anúncios nada que indicasse as impossibilidades de ocupação desses espaços por pessoas residentes em áreas periféricas, por exemplo.

Um cinema que enfatizava esse caráter democrático do espaço, a começar pelo próprio nome e pelos preços populares das sessões, era o antigo Centro Popular, posteriormente denominado cine *Roxy*, construído em 1930 à Rua Padre Miguelinho, ao lado da Igreja Matriz. Ele ocupava o segundo piso do edifício. Já na parte térrea havia lojas e cafés. Ainda hoje há estabelecimentos comerciais, entretanto, a parte superior se encontra fechada para restauração e reformas.

¹³¹ Cf. NORA, 1993.

A arquitetura do *Roxy* define-se como eclética, todavia com algumas especificidades que o distanciam daquele ecletismo praticado no início do século XX, como já visto no capítulo anterior. Em sua fachada há pequenos ornamentos com características geométricas em alto e baixo relevo¹³², insinuando pilastras que remetem ao neoclássico, elemento recorrente em edifícios ecléticos.

As janelas possuidoras de arcos plenos se encontram na parte superior, contrapondo-se às inferiores com ausência de curva. Nas janelas superiores, os detalhes dos vidros são ornamentados, característica que para Teixeira (2009)¹³³ são influenciadas pelo estilo *art nouveau*. A edificação está dividida em três partes: o térreo, onde estão as lojas, o corpo da edificação onde há as janelas quadradas e arredondadas e o coroamento na parte superior, que evita a visibilidade do telhado e proporciona maior verticalidade.



Fig. 23: Frente do Cine Roxy. Parte da Catedral aparece ao fundo.

¹³² A diferenciação principal entre estruturas de alto e baixo relevo não está associada somente às características volumétricas da peça. O baixo relevo define-se quando suas formas não ultrapassam a visão frontal, já no alto relevo existe uma tridimensionalidade mais evidente.

¹³³ TEIXEIRA. 2009, p.234.

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2011.

Os elementos do *art nouveau*, que Teixeira (2009) afirmou existir, encontram-se na ornamentação em vidro das janelas superiores, nos arcos das janelas arredondadas e nos ornatos da fachada. A coluna em alto relevo - signo do estilo neoclássico, a nítida divisão da edificação em três partes (base, corpo e coamento) - e incorporação de elementos do *art nouveau* dentre outras, configuram esta edificação como eclética. Todavia, há que se considerar que mesmo possuindo tendências ecléticas, essas tendem a um direcionamento mais racional em suas formas, pois a fachada do edifício não possui muitos ornamentos.

São discretos os poucos ornamentos concentrados abaixo das janelas e do coroamento da edificação, características de um direcionamento racional manifestas na linearidade das formas e no dinamismo das curvas. Consequentemente desencadeia a alternância entre linearidade e movimento, características típicas do *art déco*.

O anúncio de inauguração do cine Rex (fig. 24) indica que o evento abrigado pela construção e a construção em si, eram vistos, tanto pelo viés arquitetônico quanto pelo social. No que se refere a questões da estética e da arquitetura, ele é apresentado como um “deslumbrante palácio”, referente ao social ele é aberto para todos, onde “ricos e pobres terão as suas ordens o bar parisiense, um mobiliário ultramoderno, a galeria de *crystal* fulgurante”.

Além de contar com todas essas características, o cinema possuía o “único aparelhamento de classe de todo o estado”. “Todos sem, exceção, ao cine REX”. Todos os moradores, sem exceção, estariam convidados e teriam possibilidades reais - segundo o anúncio, de se integrarem a esse acontecimento que ultrapassava a sala de projeções. Quanto ao desenho externo do Ritz, sua fachada é composta por uma porta principal com marquise, elemento que se tornou uma das características “marcantes de identidade da arquitetura moderna brasileira”¹³⁴.

A marquise certamente tinha a função de proteger a entrada da edificação, controlando a incidência solar, a chuva, além de, eventualmente, ter servido de abrigo para pedestres, contribuindo, em muitos casos, com a elaboração de um projeto arquitetônico harmônico visualmente usado, na maioria dos casos, em prédios públicos e comerciais. Por consequência, sua adoção atestaria o uso de novas

¹³⁴GHIRARDELLO, 2003, p.02.

técnicas e materiais construtivos modernos, como o concreto armado e aço¹³⁵. Pelas imagens (figs. 25 e 26) verifica-se que a marquise foi expandida para toda a extensão da construção.

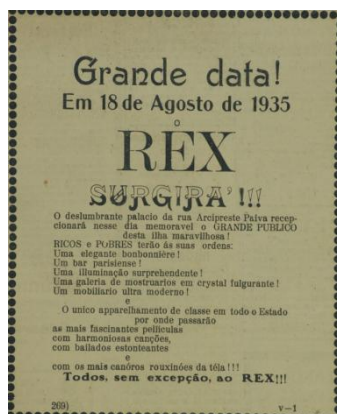


Fig. 24: Anúncio¹³⁶ de inauguração do Cine Rex .

Fonte: *O ESTADO*, 05 jul,1935, p.04. apud TEIXEIRA,2009,p.234.

Essa expansão pode ter sido ocasionada por diversos fatores. Primeiro para proporcionar mais proteção e também maior imponência ao exterior do edifício. Relacionada à funcionalidade a marquise ofereceria maior comodidade aos frequentadores do cinema ao protegê-los das intempéries da natureza durante a espera na fila pela abertura das portas. Talvez a extensão da marquise por todo o prédio tenha sido efetivada por causa do aumento progressivo do público.

¹³⁵ Concreto armado é um material de construção resultante da união do concreto simples e de barras de aço, envolvidas pelo concreto, com perfeita aderência entre os dois materiais, de tal maneira que resistam ambos solidariamente aos esforços a que forem submetidos (JUNIOR, 2009, p.10).

¹³⁶ No anúncio lê-se: “O deslumbrante palácio da rua Arcipreste Paiva recepcionará neste dia memorável o Grande Público está ilha maravilhosa! Ricos e Pobres terão às suas ordens: uma elegante bombonniére! Um bar parisiense! Uma iluminação surpreendente! Uma galeria de mostruários de crystal fulgurante! Um mobiliário ultra moderno! e o único aparelhamento de classe em todo o Estado, por onde passarão as mais fascinantes películas , com harmoniosas canções , com bailados estonteantes e com os cánoros rouxinóis da tela!Todos, sem excepção, ao CINE REX!

Na entrada da Rua Arcipestre Paiva, o Cine Ritz contava com afastamentos laterais¹³⁷, ou seja, a sistemática adoção do concreto armado e dos conceitos da arquitetura modernista implicou na construção de plantas elevadas, afastadas da calçada e com maiores aberturas laterais. Visava-se à maior circulação de ar e ao aumento da privacidade. Decorre daí a modificação dos lotes coloniais, passando a existir uma distância mínima necessária entre a calçada e a porta de entrada da edificação. Entretanto, em sua saída, na Rua Padre Miguelinho, esses afastamentos não foram efetivados, fazendo com que os Cines Ritz e Roxy ficassem geminados.

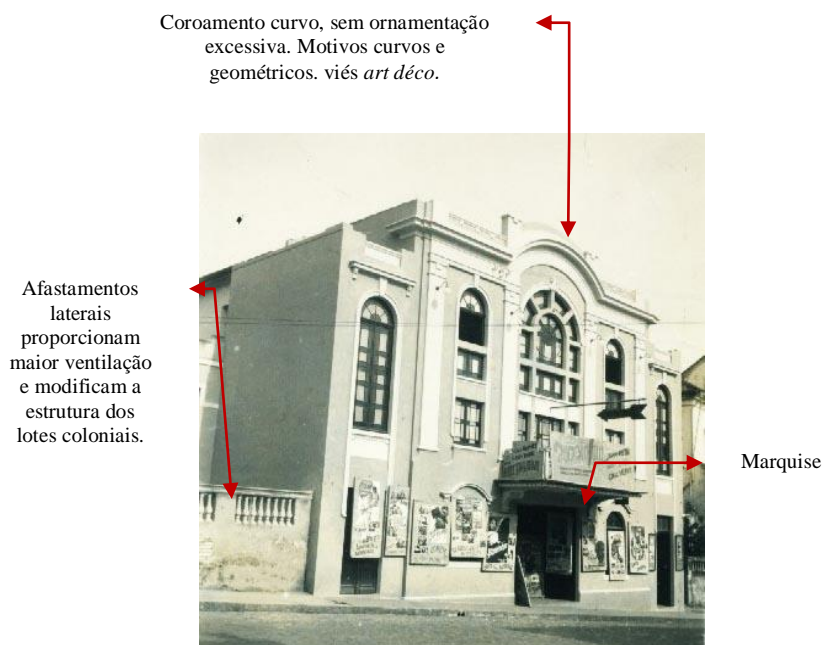


Fig. 25: Cine Ritz. (s/d.). Presença de inúmeros cartazes para promoção/propaganda de filmes.

Fonte: Acervo da Casa da Memória

¹³⁷ No momento de construção do cine *Ritz*, havia uma preocupação com questões relacionadas às exigências sanitárias e, para atender essa demanda, existe a presença de afastamentos laterais, proporcionando maior ventilação para o interior da edificação.



Fig. 26: Cine Ritz. (s/d).

Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Contudo, nem a opulência dos prédios, nem os anúncios ‘democráticos’ e nem os detalhes afrancesados dos ambientes internos, impediram os cines Roxy e Ritz de cometerem certos ‘deslizes’, pois mesmo possuindo algumas características de um cine palácio¹³⁸, eles ficaram destituídos de elementos funcionais relativos a esse tipo de construção. No Roxy não havia, por exemplo, ausência de bilheteria separada, ou seja, voltada para o lado externo da edificação, já a ausência de suportes para a divulgação dos cartazes dos filmes não existia em ambos os cinemas. Como se pode observar na imagem do cine Roxy, estes cartazes eram expostos no chão afixados

¹³⁸ Um cine palácio era espacialmente semelhante a um teatro tradicional onde não poderiam faltar o *foyer*, a plateia e o palco, que nos cines seria substituído pela tela de projeção. A plateia de um cine palácio era composta por camarotes e galerias, contando com divisórias entre plateia principal e balcão. Na decoração interior o cine palácio poderia ostentar o luxo presente nos grandes cenários de espetáculos teatrais, sobretudo nos musicais americanos. Não somente no ambiente físico dos cinemas estaria presente essa opulência de detalhes, mas também na cenografia das produções cinematográficas (MUNARIM, 2009, p.42).

improvisadamente nas paredes. Na tentativa de modificar essa situação negativa, estética e visualmente, em 1929, foi instaurado um imposto sobre a publicidade.

Dito de outra forma, qualquer cartaz, letreiro, anúncios em prédios, muros, trapiches, telhados, enfim, qualquer anúncio que estivesse em qualquer local visível ao público estaria sujeito a diferentes valores de cobrança. Nos cinemas e teatros seria cobrado o valor mensal de cinco mil réis, para letreiros que ocupassem o espaço de até um metro na parede, já os anúncios móveis fixados em cavalete valiam quinze mil réis os que estivessem em língua estrangeira, vinte mil réis. O imposto sobre a circulação de folders com propagandas dos cinemas, bares, ou qualquer outro estabelecimento comercial, só era permitida mediante um pagamento de dez mil réis, valor variável de acordo com a temática anunciada¹³⁹.

Se nos anos iniciais do século XX, o cinema por si só já era um reconhecido ícone da modernidade, o cine Ritz e o Roxy não apenas proporcionaram a população, mas também à Florianópolis, o acesso à modernidade cultural ao inaugurarem na cidade a sétima arte. Embora salas de cinema, como os Cines Ritz e Roxy, buscassem expressar a modernidade na materialidade de suas construções algumas salas, como foi o Cine Variedades, adaptaram-se a espaços já existentes.

Anexado ao lado do antigo casarão do TAC, fundado em 1857, o Cine Variedades, um clássico exemplar da arquitetura colonial, após reformas, como ocorreu na maioria dos edifícios apresentados até o momento, passou a possuir linhas ecléticas. Ele, embora posteriormente tenha sido substituído, em primeiro lugar pelo cine Odeon, e depois pelo Royal, ganhou o *status* de inaugurador, na cidade, do cinematógrafo *Lumière* veículo de acesso às imagens em movimento sobre uma tela branca¹⁴⁰.

CAPÍTULO 3

¹³⁹ Coleção de Leis e Resoluções do município de Florianópolis de 1929, p.68-69.

¹⁴⁰ Pires, Zeca. Lembranças de um passado. In: *Jornal Diário Catarinense*. 15/04/1993. Página de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.

GESTÃO DA IMAGEM URBANA

Inúmeras perspectivas subsidiam a abordagem da história das cidades. Uma delas é a história social que assume como temas a movimentação e a dinâmica urbana. Outra possibilidade de abordagem é a legalidade urbana, ou seja, o conjunto de leis, normas urbanísticas e construtivas que normatizam e regulam o espaço e a visualidade da cidade.

A atuação das leis ultrapassa seu caráter normativo no sentido de direcionar as formas de construir, agir, transitar e praticar os espaços, visto que atua como:

Marco delimitador de fronteiras de poder. A lei organiza, classifica e coleciona territórios urbanos, conferindo significados e gerando noções de civilidade e cidadania diretamente correspondentes ao modo de vida e a micropolítica familiar dos grupos que estiveram mais envolvidos em sua formulação¹⁴¹.

As leis e resoluções serão utilizadas para perceber como a gestão urbana balizou e interviu na visualidade da cidade, via adoção ou remoção de ícones que aproximavam ou a distanciavam de um ideal moderno. As leis e resoluções contêm uma linguagem rebuscada de difícil compreensão. Nesse sentido o texto jurídico, segundo Paulo Alves (1996) é “difícil de ser analisado do ponto de vista de sua historicidade”¹⁴². O mesmo autor afirma que:

Trata-se de um documento que exprime tão somente uma informação residual e fragmentada. A lei perde sua validade enquanto tal quando é revogada ou quando se perde pelo tempo. Quer dizer, a lei perde seu valor jurídico e passa a ter apenas valor histórico, podendo fornecer os significados heurísticos e sinais para além de seus próprios termos. A lei morta perde sua razão legal e eficácia, tornando-se memória coletiva para a história¹⁴³.

¹⁴¹ ROLNIK, 2003, p.13.

¹⁴² ALVES, 1996, p.36.

¹⁴³ Idem.

As leis urbanas são um forte referencial cultural da cidade, mesmo que sua aplicação não determine a forma final, visto que os espaços da cidade não são inertes, ou seja, eles se modificam independentemente das leis e resoluções. As leis podem ser interpretadas como uma espécie de molde da cidade ideal e desejada. Entretanto, as leis são determinantes apenas para a menor parte do espaço construído. As leis não serão analisadas visando comprovar se elas foram ou não adotadas. A abordagem busca perceber quais foram os ideais de cidade e atenção dispensada pelas leis à estética e a visualidade, criando uma hierarquia que diferencia a legalidade da ilegalidade.

Por intermédio ou não das leis, a cidade ideal nem sempre dialogava harmonicamente com as condições econômicas, materiais, políticas e sociais da cidade real. Neste contexto, o objetivo deste capítulo é analisar aspectos relacionados à arquitetura e a visualidade da capital através da *Coleção de Leis de 1901* em um primeiro momento e, posteriormente, das leis de 1918 a 1935.

3.1 A COLEÇÃO DE LEIS DE 1901: POR UM IDEAL ESTÉTICO DEFLAGRADO NO PERÍODO REPUBLICANO

A *Coleção de Leis do Município de Florianópolis de 1901*, elaborada dois anos após a Proclamação da República, além de amparar alterações estéticas aplicadas nas edificações, demarcou um momento de alteração nos padrões de apresentação e direcionamento das leis municipais. Estes eram anteriormente apresentados pelos Códigos de Posturas Municipais sobre administração da Superintendência Estadual – legislação claramente inspirada nas ordenações filipinas, apesar de formuladas após a Independência do Brasil.

A Coleção de 1901 especificou quais seriam os novos padrões urbanos a serem adotados ou preteridos. A vasta lista de restrições diminuía as possibilidades de improvisação e interpretação mais livre das cláusulas, como poderia ocorrer com os Códigos de Posturas Municipais. A maioria das leis desta Coleção se direcionou para assuntos construtivos e de infraestrutura, em suma: para uma (re) organização do cenário urbano. Pela via da instalação de novos serviços, demarcação e criação de novos espaços – tanto públicos como privados –, essas alterações físicas se configuraram no ideal de cidade ordenada, higienizada e estetizada.

Como já dito, nem todas as leis eram possíveis de serem cumpridas e aplicadas. Parte dessa incompatibilidade originou-se na falta de verba para execução das propostas apresentadas. Assim, ao emergir sua dinâmica descontínua e heterogênea, consequentemente incompatível com a linearidade, racionalidade e objetividade das leis, a própria Coleção continha cláusulas de empréstimos e medidas econômicas para arrecadação de fundos e cumprimento das metas estipuladas.

Para arrecadação e administração de verbas foi criado o setor de “Melhoramentos Urbanos”¹⁴⁴. Seus poderes eram instituídos pela Superintendência Municipal que autorizava empréstimos e abertura de editais públicos direcionados para as novas obras e para a manutenção de serviços já implantados. A lei número 21 da Coleção, sancionada pelo superintendente municipal Tenente Coronel Henrique Monteiro de Abreu, autorizava um empréstimo de duzentos e cinquenta contos de réis direcionados para os seguintes melhoramentos:

- I. Canalização dos córregos que atravessavam a cidade.
- II. Conserto da casa do governo municipal.
- III. Nas desapropriações e despesas com o parque 17 de Novembro.
- IV. Na construção de desembarque na Praça Floriano Peixoto.
- V. Com o auxílio do novo mercado.
- VI. Com diversas desapropriações.¹⁴⁵

A primeira medida sancionada pela comissão de Melhoramentos Urbanos foi a canalização dos córregos/rios. O primeiro rio tinha sua nascente no Largo do Fagundes, desaguando próximo ao Beco do Segredo; o segundo iniciava-se na Fonte da Palhoça, atual Rua Vidal Ramos, indo de encontro ao mar, passando pelo Largo da Alfândega. O terceiro nascia onde era o Campo do Manejo, passando por alguns morros e encontrando o mar na Praia da Boa Vista, o último e mais problemático, devido a seu tamanho, era o da Fonte Grande, conhecido como Rio da Bulha. Nascia no Morro da Boa Vista e recebia água de outras nascentes e córregos ao percorrer o caminho que passava pela Ponte do Vinagre e desaguava no mar próximo ao Forte de Santa Bárbara¹⁴⁶.

Esses rios, segundo Oswaldo Cabral, sentiram o impacto do “fluxo e refluxo das marés, com detritos animais e vegetais, se tornando

¹⁴⁴ Coleção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901.p.54.

¹⁴⁵ Ibidem, p.10.

¹⁴⁶ Cf.RAMOS, 1986.

um foco de miasmas”¹⁴⁷. Nas imediações destes rios se formavam comunidades, e muitas casas foram desapropriadas durante o processo de canalização.

Portanto, seguindo as tendências de outras capitais brasileiras inspiradas nas reformas de saneamento e infraestrutura francesa, Florianópolis, por meio da Coleção de 1901, passou a investir massivamente em aspectos estruturais. Com isto, os moradores das imediações dos rios a serem canalizados sofreram um processo de desapropriação de seus terrenos. Cortiços e casebres em estilo porta-e-janela, resquícios da arquitetura do período colonial, foram demolidos, sendo os moradores obrigados a procurar outros locais para habitação. Acontecia aí um processo de gentrificação¹⁴⁸, ou de enobrecimento urbano ainda em fase inicial, onde parcela da população foi retirada para que ocorresse uma modernização ou revitalização do mesmo local¹⁴⁹.

Em relação à Coleção de 1901, que apontou a necessidade de desapropriação nas imediações dos rios, não foi apresentada nenhuma clausula relacionada às medidas adotadas durante o processo de demolição das casas, da retirada de seus moradores, novo local de alojamento e condições de vida¹⁵⁰.

Ainda sobre estas desapropriações, somente na década de 1920, com a aprovação do plano de construção da Avenida do Saneamento, atual Avenida Hercílio Luz, houve um maior rearranjo estrutural na parte central com a aquisição de terrenos particulares. A maior obra de saneamento - que também envolvia questões de mobilidade e estética -

¹⁴⁷ CABRAL, 1979,p.73.

¹⁴⁸ O termo gentrificação foi cunhado primeiramente por Ruth Glass em 1963 para descrever o processo mediante o qual família de classe média havia povoado antigos bairros desvalorizados do centro de Londres. Por essa noção a autora compreendia, ao mesmo tempo, a transformação da composição social dos residentes de certos bairros centrais por meio da substituição de camadas populares por camadas médias assalariadas; e um processo de natureza diferente: o de investimento, reabilitação e apropriação, por estas camadas sociais, de um estoque de moradias e de bairros operários e populares (BIDOU-ZACHARIEN, 2006, p.23).

¹⁴⁹ Nos anos trinta, os modos de intervenção se modificaram. As demolições e desapropriações diminuíram, dando lugar a reformas de fachadas, de comércios, e casas particulares além da construção de edifícios públicos e salas de cinema.

¹⁵⁰ Somente a partir da década de 1920, com a aprovação do plano de construção da Avenida do Saneamento, atual Avenida Hercílio Luz, ocorreu um maior rearranjo estrutural na parte central da cidade através da aquisição de terrenos particulares.

foi, sem dúvida, a construção da Avenida do Saneamento. O governo afirmou que “muito antes de construir uma obra de embelezamento para a cidade, é a solução de um problema de saneamento”¹⁵¹. No entanto não negou sua contribuição para a modificação visual da capital. Durante a finalização das obras, foram encomendados jardins para a Praça XV de Novembro, Largo Geral do Osório, 13 de Maio e para a pequena Praça São Luiz, local no qual desaguava um dos córregos da baía norte e que, como outros da capital, estavam sendo canalizados. No Jardim Dias Velho, o governador pretendia erguer “um obelisco de granito que, de futuro receberá um medalhão com a effigie de Dias Velho”¹⁵².

Em 1922, a extensão total das obras de canalização atingia aproximadamente 3.200 metros, estando alguns trechos ainda em finalização. A Avenida do Saneamento já estava concluída e as edificações erguidas por iniciativa particular cresciam em toda extensão da Avenida. Para o maior embelezamento desta “verdadeira obra de higiene”¹⁵³, o governo contribuiu com a construção dos alicerces do edifício, no qual funcionaria o Instituto Politécnico e a Escola Normal, cujas dimensões “acanhadas e pouco confortáveis”¹⁵⁴, já não poderia mais satisfazer às exigências do ensino daquele período.

O novo prédio da Escola Normal, situado à Rua Saldanha Marinho, receberia instalações para o funcionamento de diferentes cursos e possuiria amplas acomodações para professores e alunos, além de atuar como “belo ornamento”¹⁵⁵. Todas as obras elencadas acima atestam que Florianópolis procurava seguir o direcionamento da nova política instaurada no país, que se caracterizou, dentre outros aspectos já citados, pela construção de instituições de ensino, que constituiria, naquele momento, uma nação com aspirações positivista e progressista.

¹⁵¹ Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 22 de julho de 1920 pelo engenheiro civil Hercílio Pedro da Luz vice-governador no exercício do cargo de governador do estado de Santa Catarina. p. 36.

¹⁵² Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 16 de agosto de 1922 pelo Coronel Raulino Julio Adolfo Horn, Presidente do mesmo Congresso, no exercício do cargo de governador do estado de Santa Catarina, p.47.

¹⁵³ Ibidem, p. 46.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 22 de julho de 1920 pelo engenheiro civil Hercílio Pedro da Luz vice-governador no exercício do cargo de governador do estado de Santa Catarina, p.37.

A fiscalização de obras ocorreu em edifícios e logradouros e era feita por engenheiros de obras municipais, formados em arquitetura, engenharia ou agrimensura, e que seriam nomeados pela Superintendência Municipal. Ficava a cargo dos engenheiros indicarem à superintendência, o número de multas aplicadas, apresentar a listagem das construções em ruínas, acompanhar obras de calçamento das ruas e, finalmente, elaborar um relatório anual das obras realizadas e um estudo de gastos para o ano seguinte¹⁵⁶. A prestação de contas das despesas públicas tornou-se mais detalhada com a criação do Serviço de Estatística do Estado-- setor que ficou sob a direção de José Arthur Boiteaux -, considerado “para os governadores o que a bússola é para os navegantes”¹⁵⁷, no sentido de explicitar as ‘reais’ vantagens e necessidades de qualquer investida pública.

Para aperfeiçoar a fiscalização das construções, a capital foi dividida em quatro zonas fiscais de responsabilidade dos guardas credenciados pela Superintendência. A primeira zona abrangia o lado sul da Praça XV de Novembro, correspondente às ruas Igualdade, 13 de Maio, São Martinho, Fernando Machado, passando pelo bairro Toca até o José Mendes e Largo General Osório. A segunda abarcava as ruas 16 de Abril e Fernando Machado, situadas ao lado leste da Praça XV de Novembro, bem como o caminho para o Morro do Antão. A terceira abrangia o local denominado Gaynnete, onde se situavam as ruas Frei Caneca, Bocaiúva até o Largo Floriano Peixoto, início das ruas Esteves Júnior, 28 de Setembro, 16 de Abril e Almirante Alvim. A última zona incluía as ruas Almirante Lamego, Arataca, Esteves Junior, região da Fortaleza Sant’Anna, as imediações do cemitério, a região do Rita Maria e o Largo Badaró¹⁵⁸.

Em relação à Coleção de Leis de 1901, pode-se concluir que ela se caracterizou pela tentativa de organizar a cidade apoiando-se em regras que buscavam o ordenamento e a racionalização dos espaços públicos. Desta forma, no sentido de mediar a ocupação dos espaços, foram criadas regras de compra, venda e funcionamento das lojas do novo mercado público que seria inaugurado na capital.

Para atender a essas regras, por exemplo, cada ‘casinha’, termo designativo das lojas do mercado público, deveria corresponder a duas

¹⁵⁶ Coleção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901, p.50-51.

¹⁵⁷ MENSAGENS DO CONGRESSO REPRESENTATIVO DO ESTADO, Florianópolis, 1930, p.22.

¹⁵⁸ Coleção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901, p.116.

portas da frente do edifício e seus proprietários seriam os responsáveis pela construção da parede divisória entre as lojas, erguida com base nas medidas da planta original¹⁵⁹. No que tange ao espaço externo, a Lei de número 1901 estipulava que o antigo mercado deveria ser demolido para a construção de um cais que ficaria em frente ao Jardim Almirante Gonçalves, obedecendo ao prolongamento iniciado na Praça XV de Novembro e finalizado em uma área de encontro com o mar para embarque e desembarque de passageiros.

No centro do cais seria erguida uma estátua comemorativa pela Proclamação da República, “tendo ao pé a figura alegórica do Brazil, segurando na dextra um facho luminoso”¹⁶⁰. Já no que diz respeito à área interna do Mercado, o trânsito livre e a informalidade comercial desapareciam diante da compartimentalização e da divisão dos espaços. A praça do mercado, local de convívio e circulação de pessoas, foi delimitada apenas para compra e venda de gêneros alimentícios tais como carne, frutas, produtos de lavoura e quitanda. Esses produtos deveriam estar acomodados no interior das lojas e enumerados com tinta preta a óleo por cima de um fundo branco. A comercialização de produtos deveria ser feita na parte externa do mercado. Além disso, a manutenção das lojas era de inteira responsabilidade dos proprietários, que deveriam manter o local limpo, “com as entradas sempre desembaraçadas, devendo varrê-las todos os dias e lavá-las sempre que isso for determinado pelo administrador”¹⁶¹.

Nota-se que a lista de proibições visava cuidar especialmente da qualidade do estético e visual. Prova essa preocupação a proibição do uso de qualquer utensílio nas portas, paredes externas e claraboias, a modificação da estrutura externa sem autorização prévia, a transformação das lojas em depósito de gêneros comercializáveis no atacado. Contudo, lê-se nestas proibições uma preocupação com a questão da higiene, uma vez que era proibida a utilização do pátio central para a venda de carvão, lenha, animais de grande porte e qualquer outro produto que “pudesse produzir falta de asseio, os quais serão vendidos à beira do mar”¹⁶².

Visto que medidas de canalização, desapropriações e alterações estéticas, como o conserto do Palácio do Governo e a construção do

¹⁵⁹ Ibidem, p.59-60.

¹⁶⁰ Ibidem, p.66.

¹⁶¹ Colleção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901, p.74.

¹⁶² Ibidem, p.75.

novo Mercado Público – itens especificados, respectivamente, na lei de número 21 da Coleção de 1901, requeriam um elevado investimento por parte do governo, a lei número 50 da mesma Coleção autorizou a contratação do serviço de produção de fotogravuras de diversos edifícios e locais da capital. A produção e comercialização dessas imagens veiculariam a divulgação da capital a outras partes do país, além de complementarem a verba destinada aos melhoramentos urbanos ou a outros serviços a serem cumpridos. Eles seriam vendidos em todo o estado e na Capital Federal, sendo cada governador estadual presenteado com um exemplar¹⁶³. Desse modo, edifícios públicos como o Palácio do Governo, o novo mercado público, o edifício da Alfândega, a Escola Normal compõem as fotogravuras (figs. 27 a 30), assim como a região do Rita Maria (fig. 31), panoramas fotografados dos morros (fig. 32) e a Igreja Matriz e sua escadaria (fig. 33). Ruas, matas, locais de encontro entre a cidade e o mar, os hospitais da marinha, do militar e do Menino Deus¹⁶⁴, e o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) também entraram na lista dos locais a serem fotografados.

Concomitantemente ao serviço de fotogravura, em que os concorrentes deveriam apresentar uma amostra das imagens para seguirem na concorrência, foram encomendados serviços de produção de mapas em litografia¹⁶⁵. Notícias referentes à produção agrícola, canalizações, construção da malha viária e atividade industrial no estado de Santa Catarina eram parte das exigências do edital. Um texto contendo a história de Florianópolis desde a sua fundação, passando por informações de cunho político e características climáticas, seria elaborado para compor os álbuns. A produção destas imagens constitui um registro do patrimônio edificado e natural e, ao que tudo indica,

¹⁶³ Ibidem. p.62.

¹⁶⁴ A construção de uma arquitetura voltada para a saúde, a partir de 1940, contribuiu para a formação e ampliação dos limites urbanos e para a urbanização de Florianópolis. Sobre esta arquitetura da saúde Cf.: AMORA, Ana Maria Gadelha Albano. *O nacional e o moderno: a arquitetura da saúde no Estado Novo nas cidades catarinenses*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

¹⁶⁵ Trata-se de tecnologia de impressão feita a partir de uma imagem desenhada sobre base, em geral calcário, tratada com soluções químicas e água que fixam o desenho na superfície.

foram feitos cartões postais que seriam vendidos como uma lembrança de Florianópolis (figs. 27 a 33)¹⁶⁶.



Fig. 27: Cartão postal do Palácio Cruz e Souza. 1905. Observa-se em primeiro plano, parte da escadaria da Matriz. Em maior evidência o Palácio Cruz e Souza e em frente a ele parte das árvores da Praça XV de Novembro, cercada por muros.

Fonte: Acervo Florianópolis ontem e hoje. Disponível em: <<http://floripendio.blogspot.com.br/florianopolis-antigo.html>>. Acesso 20/06/2012.

¹⁶⁶ Estes registros imagéticos das edificações da cidade são interessantes para discussão atual sobre patrimônio, visto que este termo e as discussões sobre patrimônio que temos hoje não se aplicam ao período de produção destas imagens.



Fig. 28: Mercado Público Municipal de Florianópolis. 1906. (O mercado aparece em primeiro plano, à direita e à esquerda têm-se embarcações que se ancoravam no cais do mercado). Autor: Germano Boesken.

Fonte: Acervo do IHGS.

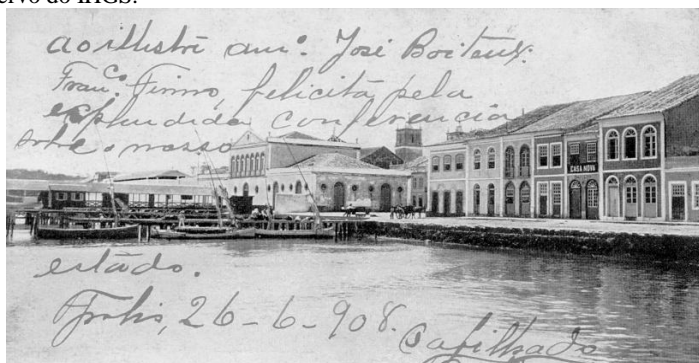


Fig. 29: Largo da Alfândega - Florianópolis, 1906. (Ao fundo o edifício da Alfândega e algumas embarcações que marcam o encontro da cidade com o mar. Ao fundo nota-se a torre da Igreja São Francisco e em primeiras planas casas comerciais da cidade).

Fonte: Acervo do IHGSC.

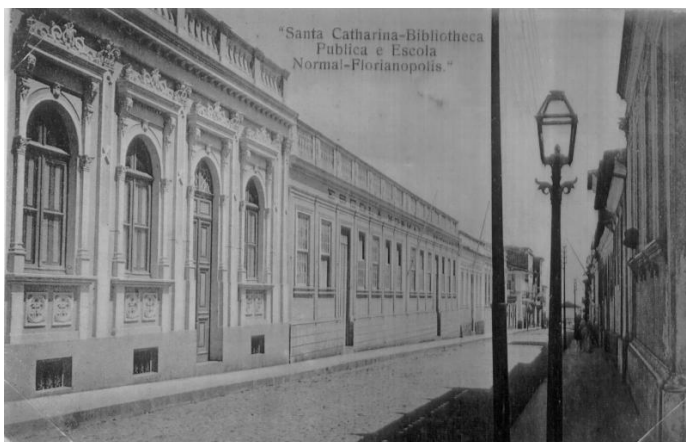


Fig. 30: Biblioteca Pública e Escola Normal. 1900. (Vista do prédio onde funcionava a Biblioteca Pública em primeiro plano, ao lado, o prédio da Escola Normal).

Fonte: Acervo do IHGSC.



Fig. 31: Região do Rita Maria. 1905. (Esta região localizava-se próxima ao continente. A paisagem ainda não contava com a Ponte Hercílio Luz. Este cartão postal foi endereçado a José Boiteaux.)

Autor: Livraria Moderna.

Fonte: Acervo do IHGSC

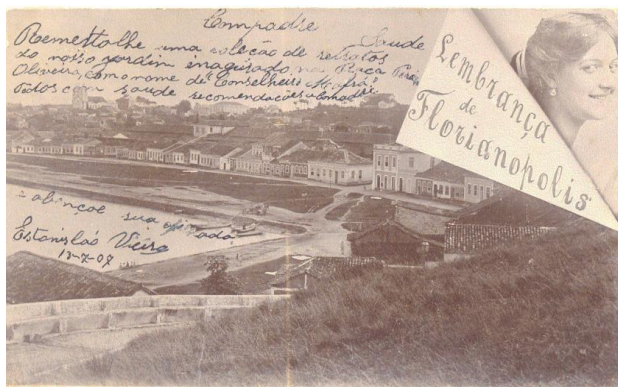


Fig. 32: Vista geral de Florianópolis em 1907. (Observa-se a ladeira do Hospital de Caridade- Rua Menino Deus e o início do Largo 13 de Maio. Cartão endereçado a José Boiteaux com o seguinte texto: “Remeto-lhe uma coleção de retratos do nosso jardim inaugurado na Praça Pereira Oliveira com o nome de "Conselheiro Mafra". Todos com saúde e recomendações a comadre, abençoe sua afilhada, Estanislau Vieira”.

Fonte: Acervo do IHGSC.



Fig. 33: A Igreja Matriz e sua escadaria, 1906.

Fonte: Acervo Florianópolis ontem e hoje. Disponível em: <<http://floripendio.blogspot.com.br>>. Acesso 20/06/2012.

A seleção dos locais a serem fotografados apresenta as aspirações arquitetônicas que a capital gostaria de passar para os compradores/leitores dessas imagens. A produção de um texto com

informações sobre as modificações urbanas, o clima e a vida política complementar a formação de um conceito idealizado sobre Florianópolis. Cidade que possuía exemplares da primazia arquitetônica, simbolizada pela escolha de edificações que representavam o poder, como, por exemplo, o Palácio Cruz e Souza, além de possuir um intenso contato com a natureza através de seus morros e matas. Essa poderia ser a imagem que se queria construir de uma cidade que estaria em harmonia com o progresso, representado na paisagem edificada, das obras de saneamento e com a natureza exuberante, alvo de maiores atenções nas descrições de cronistas durante o século XIX.

A análise destes cartões postais revela a busca pela representação hegemônica da cidade. O critério de escolha dos locais foi a relevância da arquitetura e o caráter público das edificações, ícones ou símbolos da modernidade construtiva e almejada, como por exemplo, o Palácio Cruz e Souza e o Mercado Público.

Por outro lado, a produção dessas imagens pode ser interpretada, concomitante à ideia de serem elas um registro do patrimônio edificado, como uma maneira de divulgar as belezas arquitetônicas e naturais e com o intuito (inconsciente ou não) de atrair visitantes e moradores. Se assim foi, poderia estar aí, então, os primeiros passos rumo ao que Florianópolis é atualmente: um grande e atraente polo turístico.

Independente dessa possibilidade, o fato é que a listagem dos locais a serem documentados pelas fotogravuras evidencia uma tentativa de deslocamento da atenção da natureza que cercava o perímetro urbano para os edifícios, ruas pavimentadas e obras de canalização. Estas seriam fotografadas em diversos ângulos e com uma precisão de detalhamento, como foi o caso do Palácio Cruz e Souza, registrado tanto do lado sul como norte. As quatro salas principais e seus respectivos tetos, a entrada onde estaria o brasão da República, as escadas e a claraboia¹⁶⁷, vista da porta interna, também fariam parte da composição¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Claraboia é uma abertura feita no teto da edificação que permite maior incidência de luz no interior da construção, em alguns casos permitem uma maior ventilação. A claraboia pode possuir diversos formatos, sendo bastante funcional em ambientes sem janelas. A claraboia do Palácio é feita em estuque (argamassa de gesso, cal e água) e cobertura em estrutura metálica com fechamento de vidro.

¹⁶⁸ Referente à listagem de edificações a serem reproduzidas, destaca-se o registro dos hospitais da Marinha, do Exército e do Menino Deus, que faz

As principais ruas, já pavimentadas, parte da listagem dos locais eleitos para comporem as fotogravuras, atestando que as inovações da mobilidade urbana estariam adentrando a capital, visto que, como já dito anteriormente, um dos eixos elencados para a mudança visual baseou-se na circulação, ou seja, por meio de alargamentos e pavimentação dos logradouros, um dos principais alvos da política de melhoramentos urbanos no decorrer do século XX. Entretanto, indiferentes aos anseios do ‘progresso’, inspirado pela modernidade, queixas de moradores do centro e do subúrbio eram recorrentes, mesmo passados dez anos do início das metas de pavimentação normatizadas pela Coleção de 1901, como veremos nas crônicas jornalísticas discutidas no capítulo seguinte.

Os cartões postais transitam entre o progresso e a tradição, as permanências e as rupturas, evidenciadas através da escolha de ícones urbanos e de paisagens naturais. O consumo destas imagens pode ser feita de diferentes maneiras, dentre elas destacamos duas: consumo seletivo e criação de significados¹⁶⁹. No consumo seletivo ocorre uma validação, aceitação ou rejeição das imagens contidas nos postais, o leitor/consumidor se apropria ou não destas imagens e colabora para a configuração e consolidação de uma imagem da/para a cidade. Este tipo de consumo é ancorado no juízo estético e simbólico.

A criação de significados ocorre após a aquisição dos cartões postais. Eles poderiam ser usados de diferentes maneiras, sendo enviados como correspondência, presentes ou também guardados ou comporem uma coleção. Nos pequenos textos escritos nos cartões, na lógica das coleções, em posteriores exposições ou na utilização como fonte histórica, podem ser dados novos sentidos e significados a estas imagens. Ao serem guardados em uma coleção, os postais atuariam como “objetos de fruição visual”¹⁷⁰, visto que a dimensão artística está sendo convocada na apropriação.

emergir a importância das instituições de saúde para Florianópolis. Naquele período a cidade contava com aproximadamente 13.474 habitantes, uma capital relativamente pequena, contudo, possuidora de três hospitais situados na área central da cidade.

¹⁶⁹ CAMPELLO, 2010,p.25.

¹⁷⁰ Idem.

3.2 COLEÇÕES DE LEIS DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS DE 1918 A 1930

As leis urbanas de 1918 e 1930 direcionaram-se para os meios de transporte e infraestrutura. As abordagens das condutas no meio urbano enfatizavam uma boa convivência entre automóveis e pedestres que dividiam ruas estreitas e mal sinalizadas do centro que crescia. Os habitantes, ainda pouco acostumados com a proliferação de carros recebiam instruções de conduta defensiva no trânsito com o objetivo de diminuir ou evitar as batidas e os atropelamentos. Não colocar a cabeça ou o braço para fora da janela, olhar para os dois lados antes de atravessar a rua e nunca deixar que uma criança desacompanhada transitasse em meio aos carros era alguns dos novos procedimentos, atualmente automáticos, para transitar com segurança pelo centro¹⁷¹.

A normatização do trânsito de pedestres acompanhou o processo de transformação dos meios de transporte urbano. Seja com a delimitação das ações corporais dentro dos ônibus e bondes, no transitar pelas ruas, na relação entre pedestre e automóvel ou na relação entre veículo e condutor. Foram estipuladas algumas características que o aspirante a condutor deveria portar, estas seriam as seguintes:

- I. Carta de habilitação expedida pela chefia de polícia, concedida mediante exame em que o candidato mostre conhecimento de todos os órgãos do aparelho e a forma de manobrar, assim como o que possua os requisitos necessários de prudência, sangue frio e visualidade.
- II. Atestado de moralidade ou bom comportamento.
- III. Atestado de vacina e de que não sofre moléstia contagiosa.
- IV. Certidão de idade provando ser maior de 21 anos¹⁷².

O Regulamento de trânsito de 1920 vigorou apenas com pequenas alterações até 1930, momento em que, devido ao aumento do tráfego de veículos, houve a necessidade de elevar o número de

¹⁷¹ *O ESTADO*, Florianópolis, 23 jan.1931, p.04.

¹⁷² Collecções de Leis e Resoluções do Município de Florianópolis de 1920,1921 e 1922, p.25.

inspetores que, em 1928, eram apenas dois¹⁷³. Ainda sobre as inovações no transporte urbano há que se considerar a construção do aeroporto Adolpho Konder (atualmente Hercílio Luz), na orla do Bairro Campeche e pertencente à *Compagnie Générale Aeropostale*. Esta construção se relacionava com o decreto federal de 1922 que definiu o funcionamento do Sistema de Defesa Área do Litoral do Brasil, instaurado após o término da Primeira Guerra Mundial. Em 1923, Santa Catarina passou a atuar como sede da Base de Aviação Naval (Base Aérea). Segundo o governo do estado, este novo empreendimento seria importante para o crescimento do serviço aéreo brasileiro, além de proporcionar “novas oportunidades de comunicação entre o nosso estado e o resto do país, ligados por sua vez com a República do Prata e o continente Europeu”¹⁷⁴.

O aumento do tráfego de veículos foi acompanhado pelo crescimento das construções do perímetro central. As leis e as resoluções de 1920 até 1922 caracterizaram-se pelo elevado número de cláusulas de concessões de terrenos e pelo estímulo à construção civil. O Poder Executivo era autorizado a comprar, vender ou transferir terrenos de propriedade do município para domínio do estado. O estímulo para a construção civil foi viabilizado na isenção de impostos municipais, durante seis anos, para os prédios construídos dentro do prazo de dois anos contados a partir de 1920. Para terem direito à isenção, os proprietários deveriam encaminhar à Superintendência um pedido de licença, juntamente com a planta da construção, sendo todo o processo encaminhado e despachado sem nenhum ônus para o solicitante¹⁷⁵.

Sobre a mobilidade urbana e os novos meios de locomoção, as Resoluções de 1919 apresentavam as dificuldades enfrentadas pela empresa Carris Urbanos e Suburbanos responsável pelo transporte do município, em manter estável os preços das passagens devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial. Foi estipulado que, com o fim da Guerra, a companhia fixaria um preço de até duzentos réis para o itinerário que saía do Rita Maria até a estação Agronômica. As cadernetas foram adotadas, ficando a empresa incumbida de abater dez por cento do valor

¹⁷³ Mensagem apresentada a Assembleia Legislativa a 29 de julho de 1928 pelo Doutor Adolpho Konder, Presidente do estado de Santa Catarina. p. 46.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 48.

¹⁷⁵ Collecções de Leis e Resoluções do Município de Florianópolis de 1920, 1921 e 1922, p.13.

mensal gasto por cada usuário que aderisse a esse novo método de pagamento¹⁷⁶.

Após a construção da Ponte Hercílio Luz em 1926¹⁷⁷ e o inevitável aumento do trânsito, novas empresas de transporte emergiram e contribuíram para as modificações no tráfego e nas medidas de segurança. Inspecionadas pela Delegacia Auxiliar do Estado, as empresas deveriam estipular horários fixos para as saídas dos ônibus, fixar tabelas com os preços das passagens (já não se adotaria as cadernetas), implantar guarda volumes no interior dos ônibus, proibir o transporte de roupas sujas, explosivos, carvão e caixões fúnebres, além da obrigatoriedade de transitar com um kit de primeiros socorros e ferramentas para casos de emergência¹⁷⁸.



¹⁷⁶ Já o transporte entre ilha e continente era subvencionado pelo Poder Executivo do município, que disponibilizava três contos de réis a empresa que oferecesse o serviço. Os proprietários particulares que possuísssem botes e canoas poderiam fazer o transporte mediante o pagamento de um imposto de seiscentos réis por ano tendo em vista que a liberdade de locomoção marítima era garantida pela federação, que considerava que os mares, baías, enseadas, portos e ancoradouros como bens públicos. Coleção de Leis e Resoluções do município de Florianópolis de 1918 e 1919, p.28.

¹⁷⁷ Para maiores informações sobre a construção da Ponte Hercílio Luz e seus desdobramentos: COELHO, Mario Cesar. *Moderna ponte velha: imagem & memória da Ponte Hercílio Luz* /. Florianópolis, 1997. 172f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

¹⁷⁸ *O ESTADO*, Florianópolis, 19 fev. 1931, p.06.

Fig. 34: Rua Conselheiro Mafra. Conjunto arquitetônico e bondinho de tração animal, 1906.

Fonte: Acervo Florianópolis ontem e hoje. Disponível em:<
<http://floripendio.blogspot.com.br>>. Acesso 20/06/201.

Antes da implantação das linhas de ônibus, o transporte de passageiros era feito por bondes de tração animal, administrados pela empresa de transporte Carris Urbanos por meio de concessão em 1907. Porém, esse meio de transporte já existia como se observa no cartão postal produzido em 1906 (fig.34)¹⁷⁹. As opiniões sobre o transporte de tração animal divergiam entre si na medida em que a cidade transformava seus contornos por meio das novas avenidas, do aumento do número de carros e pela pavimentação de logradouro (figs.35 e 36). Os bondinhos da Carris Urbanos, no começo de sua circulação, eram vistos como necessários para o progresso da capital. Moradores, políticos e jornalistas afirmavam que muitos bairros tornaram-se urbanizados com a administração dos bondes sob responsabilidade desta empresa¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Este postal foi produzido no mesmo período daqueles apresentados no item. Ele faz parte das localidades escolhidas para serem fotografadas para comporem um álbum que seria vendido a diversas localidades do país, como contava no edital da Coleção de Leis de 1901.

¹⁸⁰ *O ESTADO*, Florianópolis, 05 maio. 1931, p.06.



Fig. 35: Fila de Carros de Praça (taxis) puxados por tração animal. Praça Fernando Machado. Ao fundo, o Forte de Santa Bárbara (s/d)

Fonte: Acervo da Casa da Memória.



Fig. 36 : Praça Fernando Machado, década de 1930. Ao fundo o Miramar.

Fonte: Acervo da Casa da Memória.

Passados vinte e cinco anos do monopólio do transporte concedido a Carris Urbanos, em 1932, seus bondes foram apelidados de “caixinhas de fósforo”, após tentativa de rompimento de contrato do serviço de transporte de tração animal por parte do Conselho Constitutivo do Estado¹⁸¹. O processo de rompimento com os a Carris Urbanos passou por impasses ao obter a maioria de votos contrários por parte dos conselheiros representados pelo Tenente Gentil Barbatto. Entretanto, alguns conselheiros não queriam esta permanência. Como o Conselheiro Vasco Henrique Ávila que afirmou que “não salvará da morte os ainda prestimosos bondezinhas de tração animal que tanto enfeiam a nossa capital, já de si deselegante com seu pano de fundo montanhoso, sarapintado de casebres indecentes onde se abriga a pobreza”¹⁸². A notícia continuava a elencar alguns aspectos estéticos negativos que apesar de graves não desviariam a:

Atenção dos novos propugnadores do progresso, se não as caixinhas de phósphoros, como já foram pitorescamente batizados os bondes da Carris Urbanos. É um trambolho que uma capital descente não tolera, embora tolere certas ruas infectas e certos prédios tão deselegantes quanto os bondes.¹⁸³

A notícia sobre o fim do contrato com a Carris Urbanos elucida os três aspectos elencados em um momento anterior da pesquisa: mobilidade, higiene e estética. Estes três conceitos emergem durante todo o desenvolvimento do discurso em prol da finalização do trânsito dos bondes, medida que supostamente livraria a capital das “críticas dos forasteiros”¹⁸⁴. A argumentação para o fim da circulação dos bondes não foi devido a seu mau funcionamento, falta de conforto, praticidade ou funcionalidade, mas sim devido a sua incompatibilidade estética diante das novas aspirações da capital. A ordem das prioridades na solução dos problemas foi alterada no momento em que a imagem/visualidade passou a ocupar o primeiro plano na configuração de cenários representativos da modernidade almejada.

¹⁸¹ Concomitantemente a Carris Urbanos também fornecia linhas de ônibus, porém em menor escala.

¹⁸² *O ESTADO*, Florianópolis, 18 de janeiro, 1932, p.01.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ *O ESTADO*, Florianópolis, 18 de janeiro, 1932, p.01.

CAPÍTULO 4

CRÔNICAS URBANAS

Ao revisitar os textos de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, observa-se que o termo *flâneur* é compreendido de diferentes maneiras. Ele se refere a um investigador ocioso, na concepção de Baudelaire, e, por Alan Poe para caracterizar alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade e busca sempre a multidão. Partindo desses dois autores, Walter Benjamin elaborou uma leitura que se configurou com o método fragmentário. Ou seja, ele fez uma leitura mais poética, se assim pode dizer-se do *flâneur*, que culminou em uma leitura da história a contrapelo. Essa leitura da história se justifica, segundo Benjamin, devido à ênfase direcionada ao *flâneur*, representante dos vencidos (das minorias) e não dos vencedores¹⁸⁵.

Diante disso, há que se considerar a importância que o termo tem para o estudo das cidades modernas. Nas mais diversas situações este conceito foi aplicado sem precedentes para denominar aquele que caminha em meio às construções e à paisagem urbana. Entretanto, a figura emblemática do mundo moderno não é mais o *flâneur* que se junta à multidão e a observa. Segundo Lash e Urry (1994), a figura emblemática que transita pela paisagem urbana, alterada significativamente desde o uso do termo por Benjamin, seriam os motoristas de automóveis, os passageiros de ônibus, trens e aviões, transição de personagens urbanos ocorrida pela centralidade do conceito de mobilidade para a sociedade moderna¹⁸⁶.

E por que não pensarmos nos pedestres que transitavam em meio à movimentação dos carros - naquele momento (primeira metade do século XX) ainda incipiente se comparada a padrões atuais, ou naqueles que circulavam pelas salas de cinema espalhadas pelo entorno da Praça XV de Novembro, ou ainda naqueles que caminhavam em meio às construções que se erguiam em seus arredores. Durante a primeira metade do século XX, a dinâmica urbana alterou-se. Foram instaurados novos códigos de trânsito, signos/placas que sinalizam as ruas, ruídos de motor, buzinas, faróis aumentaram significativamente. Tais intervenções urbanas provocaram novas sensações perceptivas, paradas obrigatórias, limites de velocidade, padronizando algumas ações da vida urbana. Enfim, a centralidade do termo mobilidade e todas as

¹⁸⁵ BENJAMIN, 1991, p.73.

¹⁸⁶ LASH e URRY (1994) apud GAGLIARDI, 2009, p.258.

necessidades e desdobramentos que fizeram e ainda fazem parte da abordagem das políticas urbanas, atestam a importância deste termo para a configuração do cenário urbano atualmente conhecido.

A modificação do espaço urbano de Florianópolis, seja por meio da arquitetura, pela adoção de novos padrões estéticos, por movimentos políticos e culturais ou pelas leis e resoluções, ultrapassou a realidade física e material da cidade. Simultaneamente às construções erguidas sob a égide de novas resoluções e de novos olhares, nela as pessoas transitavam. E com algumas delas, conseqüentemente, circulavam ideias, conceitos, percepções e posturas que oscilavam entre o ideal imposto pelas leis e o ideal construído pelas expectativas criadas em relação a Florianópolis.

A arquitetura entendida através das imagens produzidas por sua materialidade pode ser usada como um meio profícuo para a discussão de ordem imaterial e subjetiva. Aspectos que ocupam, assim como a arquitetura, um lugar importante na construção das imagens urbanas.

Há que se considerar que o imaginário social é relevante para esta análise, tanto como referencial teórico-metodológico, como para o entendimento da produção da arquitetura e dos espaços construídos. Pesavento (2002a) define o imaginário, como uma categoria analítica, como um sistema coletivo de representação de ideias e imagens, construídas pelos indivíduos na tentativa de atribuir significado ao meio social. Ao se apropriar do imaginário como categoria para a análise das transformações urbanas Pesavento afirmou que:

A cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos e praças, mas sobre este real os homens constroem um sistema de ideias e imagens de representação coletiva. Ou seja, através de discursos e imagens, o homem re-representa a ordem social vivida, atual e passada, transcendendo a realidade insatisfatória¹⁸⁷.

Por meio das crônicas como categoria de análise é possível e identificar expressões culturais, de valores e de expectativas criadas pelos indivíduos em relação ao espaço urbano. A arquitetura e as crônicas produzidas sobre Florianópolis entre o período de 1930-1935

¹⁸⁷ PESAVENTO, 2008, p.26.

serão entendidas como “suportes da memória social da cidade”¹⁸⁸ ou ainda como “metáforas sociais”¹⁸⁹.

O primeiro conceito aplica-se essencialmente à arquitetura que, pela sua materialidade imagética, tem o potencial de remeter a outro tempo. O segundo conceito pode ser aplicado às crônicas, uma espécie de representação da cidade que se difere daquele meramente visível, mas que, da mesma maneira, atua no processo de compreensão de fenômenos urbanos.

Entretanto, estas crônicas fazem parte de um tipo específico de memória, relacionada aqueles que estariam mais preocupados em inserir a modernidade na cidade. A construção destas memórias foi escrita por cronistas, jornalistas e indivíduos que pertenciam a um grupo de elite intelectual e por vezes, uma elite financeira. Portanto, considera-se que as crônicas discutidas aqui, são também uma criação, ou melhor, uma imposição de determinados pontos de vista sobre a cidade, visto que as opiniões dos cronistas não podem ser vinculadas a toda parcela da população. Há que se considerar que grande parte da população da primeira metade do século XX era analfabeta e não possuía acesso direto a leitura do jornal.

Tal impossibilidade de acesso pela leitura direta à fonte jornalística não impediria que indivíduos tivessem contato com o conteúdo do jornal, este poderia ser compartilhado através de leituras em grupo ou até mesmo por comentários cotidianos que se referiam as notícias. A memória de outra classe, ou de outra parcela da população - diferente dos letrados e intelectuais - por vezes aparece nas páginas dos jornais, por meio de cartas e de denúncias relacionadas ao descaso da prefeitura com o subúrbio e com os assuntos das minorias.

As crônicas serão entendidas como imagem “daquilo que na memória viva é vivo, dotado de alma, rico de seiva”¹⁹⁰ e possível de ser interpretado. O objetivo desta análise será entender a dinâmica urbana por meio de olhares outros, que se diferenciam da arquitetura e das leis, mas que, ao mesmo tempo, dialogam com elas, pois é parte das ressonâncias urbanas que elas provocam.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ MONS (1994) apud PESAVENTO, 2002a, p.26.

¹⁹⁰ RICOUER, 2008, p.153.

4.1 INTERPRETAÇÕES DA CIDADE PELA VIA DAS CRÔNICAS

A imprensa, definida como um aparato atento aos fenômenos e às transformações das cidades atuou na dinamização e impulsão de diversos eventos urbanos. Os jornais, como fontes históricas importantes para o trabalho do historiador/a, serão usados pela análise de suas crônicas diárias. A escolha das crônicas jornalísticas como fonte dessa pesquisa, justifica-se pela capacidade deste gênero textual registrar o cotidiano, as sensibilidades, as representações de si e de um determinado tempo. Neste sentido, as crônicas tornam-se fontes profícuas para o acesso às formas pelas quais, parte dos indivíduos do período a ser estudado, construíram representações ou imagens de si mesmos e do ambiente que viviam.

As crônicas assimilam a visualização de espaços e práticas sociais urbanas e apresentam impressões sobre os modos de vida e sobre o cotidiano. Elas não serão analisadas como relato fiel do contexto em que foram escritas já que seu caráter alegórico e seu potencial criador serão considerados no ato analítico. A crônica pertence ao gênero literário de fronteira. Fronteira essa que oscila entre a literatura e a história. Uma afirmação desse porte abre o debate sobre as ‘reais’ fronteiras entre a história e a literatura. Um dos debates se encontra na seguinte problemática: o autor da crônica produz uma história do seu tempo presente com a observação e vivência de eventos cotidianos?.

Estando ciente da discussão gerada por estas questões, elas não serão aprofundadas aqui, pois este não seria o foco deste trabalho. A opção em denominar a crônica como gênero de fronteira do tempo-presente justifica-se, pois “a crônica, tal como a literatura, a pintura, a fotografia, é testemunho de si próprio, ou seja, do tempo presente de sua feitura, que faz perceber e qualificar o real desta ou daquela forma”¹⁹¹.

Outro argumento para a escolha das crônicas é sua capacidade de recriar a realidade por meio de “um mundo paralelo de palavras e imagens, processo este que se estabelece no âmbito escrito e se complementa naquele da leitura”¹⁹². Diante desta possibilidade, as crônicas serão analisadas para percebermos a (re) configuração destas imagens mentais e destes horizontes de expectativas criadas sobre o

¹⁹¹ Cf. PESAVENTO, 2004.

¹⁹² Ibidem, p.68.

espaço urbano, aspirações que se aproximam e outras se afastam da materialidade construtiva representada pela arquitetura.

As crônicas pesquisadas foram retiradas do jornal *O Estado* entre os anos de 1930-1935. Não serão analisadas todas as crônicas coletadas durante este recorte temporal. Por isso, escolhemos apenas aquelas que tratam da dinâmica urbana, em especial do entorno da Praça XV de Novembro e das expectativas em relação à cidade. O jornal *O Estado* era de circulação diária e, durante quase todo o decorrer do século XX, foi um dos maiores e dos mais antigos de Santa Catarina. Este jornal começou a circular em 1915, sob a direção de seus fundadores João Colaço, Martinho de Sousa Lobo e Henrique Rupp Junior. Em 1918, a sua direção passou para Augusto Lopes e Silva. Em 1935, ele foi adquirido por Aderbal Ramos da Silva, membro do grupo Hoepecke¹⁹³, que direcionou investimentos para sua modernização e expansão.

As matérias e as colunas do jornal *O Estado* abarcavam assuntos diversos que transitavam entre política, esporte, coluna social, propagandas, cinema, teatro, dentre outros. Este, assim como outros jornais daquele período, possuía, no máximo, dez páginas, contando frente e verso. Assim, as notícias ali publicadas eram elencadas cuidadosamente, pois nem sempre havia espaço para tudo que se queria noticiar. Por vezes, acontecia de o jornal se desculpar com os leitores por haver postergado a publicação de uma matéria, alegando falta de espaço no periódico, mas, em nota, ressaltava que isso não desconsideraria a importância da notícia.

As crônicas eram publicadas nestas disputadas páginas. Elas serão definidas contemporaneamente, ou seja, como uma “narrativa curta, difundida pelos jornais, frente a um mundo transformado pela modernidade urbana e pelos meios de comunicação de massa”¹⁹⁴. Em outros termos, aquele texto de consumo diário que pode ser lido rapidamente pelo leitor do jornal. Geralmente eram apresentadas até duas crônicas diárias, o que não significa que elas fossem fixas, como colunas diárias. Os cronistas que escreviam esta espécie de registro do

¹⁹³ A capital ostentava a influência sobre a opinião pública e a tradição do jornal *O Estado*, lançado em 1915 e o mais antigo em circulação em Santa Catarina, até 2008. Em 1971, durante a direção de José Matusalém Comelli o jornal foi modernizado e ganhou um novo sistema de impressão. Neste período a sede do jornal foi construída no bairro Saco Grande situado na saída Norte de Florianópolis (WEISS, 2010, p.02).

¹⁹⁴ PESAVENTO, 2004, p.63.

cotidiano eram também variados. A maioria deles adotava pseudônimos que remetiam a escritores, literatos ou personagens nacionais.

Alguns cronistas permaneciam por um maior espaço de tempo com publicações diárias ou semanais. Um destes exemplos é a coluna *Cinema ao Ar Livre*, do cronista Braz Cubano, publicada durante todo o mês de abril de 1930. Outras que, também em 1930, saíram em muitos exemplares do jornal, foram as crônicas de Cantú-Mirim que também, durante o mês de abril de 1930, publicou seus escritos nos mesmos números que Braz Cubano. A título de exemplo, pois, no decorrer dos anos trinta outros cronistas escreveram suas impressões sobre Florianópolis, estes dois cronistas exemplificam, em grande medida, as percepções e as opiniões sobre sua dinâmica social e cultural.

O primeiro, o Braz Cubano, autor da coluna *Cinema ao Ar Livre*, geralmente criticava a pouca movimentação do centro, alguns costumes que considerava retrógrados ou ainda a infraestrutura urbana. Braz pode ser apresentado como um cronista da ruptura, no sentido de que está sempre buscando romper com a ordem instituída na dinâmica da capital. Em suas crônicas, ele apresenta o problema - geralmente situado no presente em que escreve, e em seguida fornece soluções que estão situadas no futuro almejado para a cidade.

O estilo narrativo das crônicas de Braz Cubano e de outros cronistas como aquele que adotou a consoante M como assinatura, pode ser conceituado como crônicas de “fronteira no tempo-futuro”¹⁹⁵. Ao apresentar o presente e a partir dele criar expectativas e expor propostas para mudá-lo e transformá-lo em um tempo-futuro, o cronista deixa emergir, além do caráter alegórico da escrita, o caráter ficcional da crônica. Geralmente este estilo de crônica se inicia com a construção de um panorama geral da situação presente, como se pode observar neste trecho da crônica de M sobre situação da higiene na capital. Na crônica intitulada *Florianópolis é uma Cidade Doentia*, M busca respaldo no discurso médico e baseia-se em documentos e relatórios de governo para a construção de sua narrativa. O cronista propicia ao leitor a opinião de três médicos que discorrem sobre a situação e os possíveis focos de insalubridade. Foram eles: Remédio Monteiro e Alexandre Bayma, já falecidos no momento da publicação da crônica e Ferreira Lima, que havia sido presidente do Departamento de Higiene da capital.

M afirmou que estes três médicos deixaram suas impressões sobre o clima e sobre os possíveis focos causadores de epidemias em

¹⁹⁵ Ibidem, p.73.

Florianópolis. Sobre isto, o doutor Remédio Monteiro afirmou que o clima era inferior ao da capital federal, pois a taxa de mortalidade em Florianópolis era superior, fato que se justificaria com “intensos ventos do quadrante norte, que por quentes e úmidos são insalubres”¹⁹⁶. O segundo médico relacionava a insalubridade à presença do cemitério na entrada da cidade, cujos “gases venenosos, subindo durante o dia e caíam durante a noite sobre a cidade, contaminando-a em pontos vários”¹⁹⁷. Finalmente, o terceiro afirmou que a presença da insalubridade era derivada dos pântanos e da “imundice da Fonte da Bulha”¹⁹⁸.

M afirmou que os relatórios elaborados pelos três médicos influenciaram o governador Hercílio Luz a iniciar as obras de canalização do Rio da Bulha, a construção da Avenida do Saneamento e a transferência do cemitério para o bairro Itacorubi, ou seja, todos os possíveis focos relatados haviam sido ‘sanados’ com as obras feitas pelo governador. Entretanto, mesmo com todas as medidas adotadas, na tentativa de melhorar a salubridade na capital, M afirmava que as epidemias e as moléstias continuavam sendo uma realidade na capital e se perguntava em que local, afinal, estaria o foco que faria com que a cidade fosse vista como doentia? Para ele, o foco da insalubridade seriam as montanhas, especificamente para aquela que separava o centro do então distrito do Saco dos Limões e Trindade. Para ele as montanhas se constituíam em um “verdadeiro anteparo aos raios do sol ao nascer e aos ventos”¹⁹⁹. Além disso, assinalava que “as montanhas quanto tem de sadias nos seus cimos por secos, têm de doentias nas suas bases por úmidas”²⁰⁰.

Neste momento da crônica, após se apoiar no discurso médico e em seguida descartar as possibilidades daqueles serem os focos de insalubridade da cidade, por já terem sido sanados, o cronista expõe a sua versão sobre as causas dos referidos focos. Sua opinião se equipara a dos médicos, a do discurso oficial. M enfatiza que o foco da insalubridade estaria nas montanhas.

M defendia que para a cidade curar-se das doenças que a assolavam seria necessária a remoção das montanhas e o uso da terra nas obras do aterro da baía sul, considerado extremamente necessário para a

¹⁹⁶ M. Florianópolis é uma cidade doentia, *O ESTADO* 27 fev, 1930, p.04.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Idem.

expansão predial da capital. Caso não fosse possível a retirada completa das montanhas, o cronista sugeriu outra opção, que seria a diminuição da altura dos morros pela metade, medida que possibilitaria a abertura de novas avenidas e não atentaria contra a beleza panorâmica do local²⁰¹.

A obra de remoção das montanhas, ou de encurtamento de seu tamanho abriria as portas da cidade para leste, permitindo a entrada de luz solar e “vibrações iodadas do mar, tão necessárias à vida” e ao mesmo tempo diminuiria a distância que separava “Florianópolis do futuroso districto do Saco dos Limões de traz dos morros”²⁰².

Desde o início da narrativa observa-se uma cumplicidade entre o leitor e o cronista. Nela, o leitor tende a concordar com as visões do cronista, ou seja, o leitor segue esta ficção e estas aspirações para o futuro que contradiz a realidade presente. Este estilo de crônica, na maioria das vezes, termina por um despertar do cronista e com “seu retorno ao cotidiano, contato com a realidade que, não raro, se faz acompanhar de um sentimento de decepção”²⁰³.

“Será isto mais um sonho de leigo em higiene?”²⁰⁴. E é exatamente desta maneira que M termina sua crônica, com uma frase que o traz de volta pra a realidade e simultaneamente atesta sua decepção diante da situação. A crônica futurista apresenta o que Kosellek (2006) define como “horizonte de expectativas”, ou seja, a configuração do futuro-presente que se refere ao elemento de projeção futura, das transformações, das rupturas. O horizonte de expectativas “se efetua no hoje, é futuro feito presente, aponta ao não experimentado, ao que só se pode descobrir”²⁰⁵.

Já as crônicas de Cantú- Mirim abordavam os assuntos de uma maneira totalmente oposta a de Braz Cubano e as crônicas de M. As

²⁰¹ Idem.

²⁰² O distrito do Saco dos Limões possuía nos anos de 1930 , mais de quinhentas casas e sua população era calculada em aproximadamente três mil habitantes. O distrito já não era mais considerado um sítio, ou parte da zona rural da cidade, já que contava com muitas casas de comércio e até mesmo com um cinema, o Cine Glória. Devido ao desenvolvimento da região, moradores e lojistas solicitavam que a Prefeitura providenciasse o alargamento das principais ruas de acesso e a construção de outra passagem a partir da remoção da montanha que separava o distrito do centro da cidade.

²⁰³ PESAVENTO, 2004. p.73. Acesso em 08/11/2012.

²⁰⁴ M. Florianópolis é uma cidade doentia, *O ESTADO*, 27 fev, 1930, p.04.

²⁰⁵ KOSELLECK, 2006, p.338.

crônicas de Cantú enfatizavam as permanências. Ou seja, evocavam os nomes e os fatos que, para ele, marcaram a história de Florianópolis. Braz Cubano rememorava com saudosismo os ‘velhos tempos’ e lamentava ver o rumo agitado que a cidade estaria tomando. O estilo das crônicas de Cantú-Mirim é de cunho memorialístico, pois tratam de questões baseadas nas experiências vividas e nas recordações de um passado que, na maioria das vezes, se mostrava melhor que o presente vivido.

De acordo com Pesavento (2004), “a crônica memorialística partilha, com a história, esta propriedade de reconstrução do passado pela narrativa, dando a ver uma temporalidade que só pode existir pelo esforço da imaginação”²⁰⁶. O cronista memorialista acessaria o passado pela memória, ou seja, alegoricamente, ele estaria falando do presente e assim (re) construindo uma interpretação do passado. Ou ainda:

Este retorno ao passado pela memória é, também, uma forma metafórica de expressar o mundo, na qual a invenção do passado, além de tentar dizer como teria sido, fala, sobretudo, do presente. Falar do presente construindo o passado é uma maneira alegórica de referir-se ao real de outra forma²⁰⁷.

O tom da narrativa de Cantú é nostálgico e tende a uma valorização positiva do passado. Essa apologia ao passado nasce da comparação de práticas ou eventos passados com a realidade do presente vivido pelo cronista. A poucos dias da entrega da nova ala do Mercado Público²⁰⁸, Cantú-Mirim escreveu sobre *O Velho Mercado*²⁰⁹, narrando desde a fundação na face sul da cidade, próxima ao mar, até sua demolição em 1896, onde no local foi construída a estátua em bronze do coronel Fernando Machado. O autor abordou também as disputas políticas entre liberais (Saquarema) e conservadores (Luzia) para a escolha do local de construção do novo mercado que, por fim, em 1896, foi erguido à Rua Conselheiro Mafra. O cronista relembra os tempos em que os gêneros alimentícios eram vendidos nas bancas e barraquinhas,

²⁰⁶ PESAVENTO, 2004, p.72. Acesso em 08/11/2012.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ A segunda ala do Mercado Público foi entregue em 24 de janeiro de 1931.

²⁰⁹ CANTÚ-MIRIM. O Velho Mercado. *O Estado*, Florianópolis, 06 jan, 1931, p.06.

demolidas quando D. Pedro visitou a capital, lamentando por esta prática já não ser recorrente.

As crônicas memorialísticas dão a ver o receio do futuro, o que faz com que narrativas dessa natureza ancorem-se no passado por ameaça da mudança, das rupturas ou da subversão da ordem vigente. Esse tipo de rememoração e de atitude frente ao presente, pode ser denominado, de acordo com a perspectiva de Koselleck (2006), como espaço de experiência, entendido como “um passado presente, cujos acontecimentos foram incorporados e podem ser recordados”²¹⁰.

A pauta diária das crônicas era extraída dessa divergência de opiniões e olhares. Algumas veiculavam conceitos relacionados à modernidade e ao progresso, outras rememoravam épocas em que se andava de bondinho de tração animal, ou do período no qual não havia o serviço de Correios e Telégrafos e as informações eram transmitidas no sistema ‘boca a boca’ durante o tempo em que “os povos não se davam ao luxo de ter imprensa e as resoluções das autoridades se tornavam conhecidas através dos bandos”²¹¹. É nesta diversidade de olhares e percepções que se encontra a riqueza destas fontes, ou melhor, destas maneiras de ler e interpretar a cidade.

Como resultado do contato com estes relatos sensíveis uma questão emerge: a relação de identificação entre os indivíduos, a cidade e seus múltiplos espaços ultrapassam a lógica geométrica determinada pelos traços arquitetônicos e a lógica racional expressa pelas leis. Sobretudo, pela verificação de diferentes noções de tempo, onde algumas delas tendem a rememorar e a positivar o passado e outras buscam romper com a ordem instaurada e criar uma nova realidade. Conclui-se que estas duas formas de interpretação, ou dito sob a perspectiva de Koselleck essas duas categorias horizonte de expectativa e espaço de experiência não existem separadamente.

Sendo assim, não há experiências sem expectativas, conhecimento, recordação ou vivência do passado que não seja informada por uma visão de futuro e vice-versa. As “expectativas”, por sua vez, não podem ser inteiramente deduzidas da “experiência”, mas também não podem existir de forma completamente independente²¹².

²¹⁰ KOSELLECK, 2006, p.338.

²¹¹ CANTÚ-MIRIM. O bando. *O Estado*, Florianópolis, 05 abril, 1930, p.05.

²¹² KOSELLECK, 2006, p.337.

4.2 CINE-NOTA

Somente no ano de 1930 foram inauguradas duas novas salas de cinema ²¹³, o Cine Glória e o Cine Ideal. O primeiro, dirigido pelos Srs. Moura & Irmãos, situava-se no distrito do Saco dos Limões, um pouco mais afastado do perímetro central, estreando *O Príncipe Fazil*, dividido em oito longos atos. Em 1932, foi inaugurado um novo Cine Glória que seria “incontestavelmente o melhor salão de projecções desta capital” ²¹⁴, tendo como filme de estreia *A Deusa Africana* ²¹⁵. Já o Cine Ideal foi instalado na sede em que funcionava o antigo Banco Sul do Brasil à Rua Conselheiro Mafra. Redatores do jornal fizeram uma visita ao local em que seria inaugurado o Cine e afirmaram que estava “optimamente decorado em stylo moderno” ²¹⁶.

A chegada desse novo espaço de divertimento parece ter agradado não apenas aos espectadores que posteriormente puderam assistir a diversos filmes, mas contou com a aprovação antecipada dos colonistas, que consideraram esta empreitada como “um grande melhoramento este que o senhor Abrahão Buatin vai introduzir em nossa capital que não se peja de possuir uma só casa de diversões” ²¹⁷. Nesta mesma notícia, o pesar era evidente ao assumir que a capital do estado possuía poucos locais de lazer quando comparada a cidades menores.

As salas de cinema foram alvos constantes das crônicas jornalísticas. A discussão sobre a limitação dos espaços de lazer às salas de cinema proporcionou uma ampla discussão sobre a função destes espaços e sobre as práticas adotadas no interior deles. Em uma coluna semanal com o sugestivo nome de *Maus Costumes* ²¹⁸, colaboradores anônimos do jornal *O Estado*, escreveram sobre comportamento considerados inconvenientes para a vida na cidade que deveriam ser substituídos por outras conduta, especificadas na maioria dos textos desta coluna semanal.

²¹³ Ver anexo 2. Mapa dos Cines da cidade de Florianópolis.

²¹⁴ O ESTADO, Florianópolis, 14 mar, 1932, p.05.

²¹⁵ Em 1960 o Cine Glória se estabeleceu no Estreito, onde permaneceu até a demolição do prédio que ocupava na década de 1980. O prédio que ocupava foi demolido.

²¹⁶ O ESTADO, Florianópolis, 8 de julho, 1930, p.06.

²¹⁷ O ESTADO, Florianópolis, 24 fev, 1930, p.02.

²¹⁸ Maus costumes. *O ESTADO*. Florianópolis 06 ago, 1931, p.06.

Reclamações sobre a falta de opção de diversão foi também uma constante nas crônicas. Na mesma medida em que cronistas se dedicavam a escrever sobre os pontos positivos que o evento cinematográfico trouxera para a capital, outros afirmavam que este tipo de diversão sofria de uma monotonia ocasionada pela rotina. O cronista Braz Cubano protestava contra a lenta dinâmica urbana da cidade, que para ele ainda sofria da “velha saudade lusíada do desterrado”,²¹⁹ ao considerar que a maioria dos habitantes preferia o silêncio monótono e contemplativo dos bancos das praças do que apreciar uma boa música tocada por uma das quatro bandas existentes na cidade, duas civis e duas militares. Para Braz, essa situação poderia ser mudada caso houvesse vontade política de trazer para a capital mais opções de lazer e diversão.

O cronista M possuía opinião idêntica a de Braz Cubano sobre as opções de lazer da cidade, que diminuía consideravelmente nos dias de domingo. Para M os domingos em Florianópolis eram “uma coisa insulsa e insuportável”²²⁰, pois havia apenas duas opções de entretenimento neste dia da semana, o Corso insípido no Oliveira Belo e os cinemas, alternando “curso e cinema em um domingo e cinema e curso em outro domingo, guisa de menu de restaurante do interior, com ovos e linguiça no almoço e linguiça e ovos ao jantar, acaba por deixar um cidadão ilustre ou não, completamente bestificado”²²¹ e completava:

Leva-se uma semana inteira de lutas. Seis dias a fio ali no duro, nessa vidinha trabalhosa e agitada, para afinal, no domingo dia de recreio e descanso mumificar-se a gente num banco de casa de cinema, para ouvir cânticos exóticos, falar em inglês morrendo de arrependimento pela falta dos três mil réis. E quando não este supliciar-se o cidadão no escuro do cinema, onde as estrelas americanas tem um brilho fugidio, vai o pobre mortal rodar, rodar, idiotamente, aparvalhadamente em volta dos canteiros dos jardins (...)²²².

²¹⁹ CUBANO, Braz. Cinema ao ar livre. *O Estado*, Florianópolis, 5 abril, 1930, p.06.

²²⁰ M. Os domingos em Florianópolis. *O Estado*, Florianópolis, 03 ago, 1931, p.06.

²²¹ Idem.

²²² Idem.

Durante os anos de 1930, a diminuição da presença do público nas peças teatrais e o aumento significativo da construção de novas salas de cinema foram evidentes. O cinema estava em alta como um legítimo acontecimento urbano e estava, de fato, incorporado na sociedade. O hábito que na *belle époque* era ainda incipiente passa a ser um *habitus* mediador que auxiliou a balizar uma homogeneidade nos gostos e nas preferências de grupos e indivíduos o que, de certa maneira, contribuiu para a construção novas identidades sociais.

Construções mentais, visuais e perceptivas do tempo/espaço, foram profundamente alteradas com o advento do cinema e seus desdobramentos, como a perspectiva fotográfica, modificando a maneira de ler e interpretar a realidade. Essas mudanças no comportamento e no gosto em parte dos habitantes de Florianópolis produziu um efeito direto na oferta e demanda de novas formas de divertimento. As salas de cinema tinham um público cativo que prestigiava as películas e desfrutavam dos serviços oferecidos por estes espaços e pelo comércio que ali circundavam, como bares, cafés e lojas.

*Metrópolis*²²³ do diretor Fritz Lang, um dos filmes mais aclamados dos anos trinta foi projetado no Cine Variedades e ganhou destaque nas colunas de jornais (fig.37). A propaganda para esse filme foi diferenciada, pois ocupava meia página do jornal, contava com imagens de cenas do filme e com a presença de diferentes fontes de letras que chamavam atenção para o anúncio. O filme faz alusão à máquina e a uma metrópole futurista, com presença de automóveis, trens e veículos voadores. O cenário, de alto custo para os padrões da época, era em *art déco*, estilo arquitetônico de diversas construções da cidade.

²²³ *Metrópolis*, Fritz Lang, Alemanha, 1927. (filme)



Fig.37: Anúncio Publicitário do filme *Metrópolis*.
Fonte: O ESTADO, Florianópolis, 13 de maio, 1930, p.08.
Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2012.

Metrópolis retrata uma cidade do século XXI, no ano de 2026, em que habitavam operários, considerados as mãos da cidade, e os mestres, que seriam as cabeças. Os operários viviam na parte subterrânea e os mestres na superfície. Em diversas cenas são retratadas as disparidades sociais existentes entre estas duas classes com base nas diferenças das jornadas de trabalho, de postura corporal que anunciavam trabalhadores tristes, cabisbaixos, maltrapilhos e com aspecto doente e em contrapartida, os habitantes da superfície são sadios, alegres e atléticos.

As classes sociais são diferenciadas também pela arquitetura dessas duas cidades que compõem *Metrópolis*. A superfície onde habitam os mestres ou a classe dominante é composta por gigantescos e imponentes edifícios, modernos e suntuosos ligados por ruas estreitas onde circulam automóveis e sobrevoam aviões. Já na parte subterrânea da cidade, as construções são padronizadas e lembram as cidades-dormitório, com função quase exclusiva de descanso para os trabalhadores durante as breves horas de folga. *Metrópolis* manifesta o medo e a insegurança perante às cidades industriais.

O espaço urbano fílmico simulado em *Metrópolis* e, em outros filmes, é imprescindível para a análise da cidade imaginária criada pelo cinema. Ele desempenha o papel de instrumento revelador de uma nova realidade: a cidade das aparências e da simulação de espaços. O cinema como porta-voz do desejo por uma representação e vivência simbólicas

revela a sobreposição entre realidade e imaginário gerado pelo culto imagético dos cidadãos.

A cidade real e imaginada não são apenas produtos de imagens filmicas, mas também de discursos, pois “sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento é do mundo dos fatos”²²⁴. Durante as primeiras décadas do século XX, Florianópolis possuía, de forma bem demarcada, duas cidades: a ideal, conceituada com o discurso médico, higienista, sanitarista, modernizador e a 'real', onde operavam práticas não condizentes com o ideário balizado por tais correntes. Além da alteração de posturas individuais e coletivas, como hábitos de higiene, boas maneiras e condutas morais, foram modificadas também as formas de construir, de reformar e de praticar/ocupar o espaço.

A cidade ideal, representada aqui por um filme de ficção científica, pode ser também construída e imaginada pelas crônicas futuristas - aquelas que imaginam a situação ideal da cidade pautada nos problemas do presente, visto que “a crônica futurista é tão cifrada ou inventiva na sua configuração quanto os filmes de ficção científica que dão a ver como em um tempo dado se pensa o futuro”²²⁵.

Assim como em *Metrópolis*, Florianópolis possuía uma nítida diferença estética e social entre a cidade dos ‘trabalhadores’ e a dos ‘mestres’. Os bairros Tronqueira, Figueira e Toca eram verdadeiros nichos de insalubridade e de comportamentos impróprios como “o dos menores vadios ou das mulheres de vida decaída”²²⁶. Nestas regiões viviam lavadeiras, soldados, negros libertos e pescadores que habitavam casebres e cortiços constantemente associados a focos de doenças e epidemias. Na tentativa de modificar essa realidade foram aplicadas medidas de saúde, como a abertura de postos e hospitais para atender a população e medidas que visavam regulamentar as construções.

4.3 COTIDIANO E VIDA URBANA

A maioria das crônicas relacionadas aos assuntos da cidade era direcionada ao cotidiano da vida urbana. Observadores, cidadãos, cronistas e jornalistas deixaram suas percepções sobre a cidade. Os

²²⁴ ARGAN, 2005, p.73.

²²⁵ PESAVENTO, 2004, p.74. Acesso em 08/11/2012.

²²⁶ ARAUJO, 1989, p.17.

cadernos do jornal *O Estado* continham até duas crônicas. As opiniões dos cronistas eram antagônicas e se concentravam em assuntos divergentes dentre os quais um deles frisava as rupturas e o outro, as permanências. Ora buscavam resgatar as memórias, ora lançavam aspirações para o futuro.

Braz Cubano e Cantú- Mirim, cronistas que dividiram as mesmas páginas do jornal, durante o primeiro semestre de 1930, exemplificam as diferenças de percepções sobre o cotidiano e os espaços da cidade. Braz Cubano, em sua coluna intitulada *Cinema A Céu Aberto*, tecia críticas e comentários, os novos espaços e a dinâmica social e cultural da cidade. Para Braz, Florianópolis era uma cidade incontestavelmente bela, com sua topografia pitoresca e talvez única entre as velhas cidades brasileiras, que encantava pelo seu “imprevisto e originalidade”²²⁷. O cronista apontou que alguns aspectos para ele tidos como civilizados eram dignos de luz e de perspectiva, pois proporcionava um ar “modernista e brilhante”²²⁸ à capital.

Contudo, Braz opinava que, mesmo dotada de vários aparatos urbanos tidos como modernos, Florianópolis “insistia em ser uma cidade antiga, grave e doméstica”²²⁹, graças à manutenção de hábitos já não condizentes com a modernidade como, por exemplo, o consumo de chá com torradas das nove horas, o uso do xale e do lenço de chita na cabeça e as músicas de orquestra tocadas nos bares.

Um observador displicente, nas palavras de Braz, após percorrer alguns bares em um domingo de abril, reclamava: “Ora, já se viu isso? Vou ao bar para me divertir, ouvir cousas alegres, e vem a orchestra tocar trechos de óperas! Seria como se o 'Chiquinho' falar do bar do chiquinho fosse sala de concertos! Irra! na era do *jazz band* e da pavuna!”²³⁰.

O cronista concordou com o observador ao afirmar que “quem vai a um bar não deseja arrear os nervos com o pranto do violino. As músicas de sobrecaçaca e cartola, graves, como acompanhantes de enterro, ficam bem em salões de concertos”²³¹. Braz protestava que, em plenos anos trinta, momento caracterizado pela alegria barulhenta e pela

²²⁷ CUBANO, Braz. Cinema ao ar livre. *O Estado*, Florianópolis, 02 abril, 1930, p.06.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem.

²³⁰ Idem.

²³¹ Idem.

diversão, as orquestras não seriam condizentes com o ambiente boêmio, que deveria tocar *Jazz* e *Fox*, ritmos que para ele eram sinônimo de calor e de vida.

M também opinou sobre as novas construções em sua crônica *As Nossas Praias de Banho*. Neste texto ele comentou sobre a facilidade de comunicação entre Florianópolis e as demais cidades após a construção da Ponte Hercílio Luz. Contudo, lamentava que a ponte não fosse suficiente para atrair veranistas para as praias da capital. Segundo ele, a ausência dos veranistas se explicava pela poeira produzida pelos carros. Essa poeira adentrava as casas e “amedrontava os veranistas”²³² que buscavam conforto e comodidade para passar o veraneio e não “ruas sem calçamento e empoeiradas”²³³. A solução para este problema, segundo M, seria maiores investimentos no calçamento das ruas que, além de atrair mais turistas, evitaria que “os moradores vivessem a irrigar o leito da rua, a frente de suas casas, com água do mar a baldes”²³⁴ para abrandar a poeira.

M apontou algumas possibilidades para solucionar o problema do calçamento das ruas que para ele não eram totalmente pavimentadas por causa do alto preço dos materiais de construção, em especial, do cimento e da pedra. Tomando a Ponte como referência, por possuir o estrado de madeira, M acreditava que este seria o melhor material para o calçamento, pois “a madeira, ao contrário da pedra, não reflete o calor solar com tamanha intensidade, o que equivale dizer que não concorre para os casos de insolação, tão comuns nos centros de população aglomerada”²³⁵. A madeira, segundo M, seria um material barato e funcional, pois se adaptaria bem à “invasão victoriosa da roda de borracha que virá a ser o transporte do futuro, pois a tração animal está quase limitada ao campo”²³⁶.

Para M a expansão predial, associada ao crescimento e ao progresso, não deveria apenas ser vista em termos quantitativos. A maioria das casas construídas no perímetro urbano possuíam condições precárias de serviços básicos de saneamento e infraestrutura,

²³²M. As nossas praias de banho. *O ESTADO*, 18 fev, 1931, p.04.

²³³Idem.

²³⁴Idem.

²³⁵Idem.

²³⁶Idem.

culminando em “vivendas alegres, só faltando água, esgoto e mercado”²³⁷.

Muitas crônicas ocuparam-se em relatar o progresso e os benefícios que a Ponte Hercílio Luz concedeu à Florianópolis. No entanto, as reclamações sobre a cobrança de pedágio eram recorrentes. M escreveu algumas crônicas relacionadas ao pedágio da ponte, considerados por ele abusivos por Florianópolis ser uma “capital pobre”²³⁸, sem condições de suportar impostos dessa natureza. De acordo com a crônica, “todos os habitantes, sem distinção de classe social”²³⁹, desejavam a chegada do dia em que desapareceriam das cabeceiras da Ponte as odiadas guaritas que “arrancavam os tostões que muitos infelizes tinham que pedir emprestado antes de se aproximarem daquele colosso que por uma mera convenção dos homens, exige tributo para lhe pisarem no dorso”²⁴⁰.

Para M, a Ponte deveria ser um catalisador para a construção de uma estrada de ferro que “traria progresso e engrandecimento”²⁴¹ por se tratar de um meio de transporte “eficaz, regular e econômico”²⁴². Ao comparar Florianópolis a outras capitais, o cronista afirmou que “eis porque o progresso que avança vertiginosamente pelos sertões de alguns estados, aqui em Santa Catarina, as barbas de Florianópolis, caminha a passo de burro de cargueiro, como nós vemos ainda pelas ruas da cidade”²⁴³.

Ainda tratando-se do progresso almejado, M escreveu, após uma série de crônicas relacionadas à construção da Ponte, uma crônica que tratava da urgência de um novo porto. Em *O Nosso Porto*²⁴⁴, ele faz uma descrição da paisagem contemplada do Morro d'Água, de onde seria possível vislumbrar “a placidez espelhante de suas bahias (...), a brancura de tantas praias, longas umas, curtas outras e o verde interminável das baixadas terra adentro”²⁴⁵. Para M a admiração da paisagem florianopolitana poderia provocar duas antagônicas sensações:

²³⁷ Idem.

²³⁸ M. Impostos sobre a ponte. *O ESTADO*, 17 fev, 1931, p.01.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ M. Nosso porto. *O ESTADO* Florianópolis, 12 maio, 1930, 26 fev, 1930, p.06.

²⁴⁵ Idem.

o prazer “ante o esplendor de nossa natureza sulina”²⁴⁶ e o pesar “ante o desapareço de suas águas para a formação de um porto bom, a que o desenvolvimento de nossa capital há muito vem reclamando”²⁴⁷.

O cronista acreditava que a paisagem de nada valia se não fosse posta a serviço do progresso, associado à construção do novo porto. Para ele e outros cidadãos que compartilhavam da mesma opinião seria “um sonho de todos os dias e de todas as horas”²⁴⁸ chegar o dia em que seriam aterrados “sob contornos graciosos, todas essas retrancas ou sacos”²⁴⁹. Para M o aterro serviria também para evitar o acúmulo de lodo e de sujeira, fatores prejudiciais à estética e à higiene.

O aterro continuou como pauta das crônicas de M que fazia críticas à demorada finalização das obras do *Aterro do “Treze de Maio”*²⁵⁰, iniciado a aproximadamente vinte anos e que “como toda obra de governos políticos nunca mais teve fim”²⁵¹. Segundo M, os moradores daquela região estariam fazendo inadequadamente o serviço de aterramento por intermédio do depósito de lixo que seria “ali, no coração da cidade, uma retorta de gases venenosos, ou um nateiro de micróbios de toda espécie”²⁵². Devido ao acúmulo de sujeira e a consequente proliferação de doenças, M considerava que o aterro deveria ser tratado como uma das prioridades. Essa priorização beneficiaria tanto a saúde pública, como a beleza da região, além de contribuir para a construção de “novos prédios e novas fontes de renda para o erário público”²⁵³.

Diversas notícias, crônicas, protestos e até mesmo charges (fig.38) foram publicadas no *O Estado* no decorrer de 1931 e 1932, relatando o aumento do custo de vida. As reclamações se direcionavam para os alugueis de casas do perímetro central, cujo valor, segundo as notícias, era altíssimo. Os cronistas ironicamente pediam a formação de uma comissão, cuja função seria estudar tais valores, afirmando que, com essa medida, talvez, eles diminuíssem e até “os prédios aparecessem pintados”²⁵⁴.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ M. Nosso porto. *O ESTADO*, Florianópolis 26 fev, 1930, p.06.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ M. O Aterro do “Treze de Maio”, *O ESTADO*, 02 maio, 1931, p.06.

²⁵¹ Idem.

²⁵² Idem.

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ O ESTADO, Florianópolis, 02 maio, 1931, p.06.

O “exorbitante valor de duzentos réis”²⁵⁵, cobrado pelos proprietários dos bares por uma xícara de café e o preço do fósforo - considerado um artigo de luxo em uma charge publicada em 1931 - também foram alvo de inúmeras reclamações. O protesto era conta o custo de vida que mudava juntamente com o aparecimento de novos produtos e hábitos incorporados ao cotidiano.

Em carta enviada ao *O Estado*, moradores da Rua Tico-Tico, sem nomenclatura oficial, localizada nas proximidades da Avenida Hercílio Luz, solicitavam que a prefeitura visitasse o local constatar seu estado degradante: com buracos, coberta de mato e quase intransitável. Há relatos de que um automóvel havia ficado atolado em pleno leito da rua e somente com extrema dificuldade foi retirado do buraco. Obras de esgoto realizadas nas proximidades da rua deixavam a situação ainda pior. Os motivos, entre outras coisas, era o fato de as obras terem transformado a rua em um “cemitério, tal era o número de montículos de terra, em forma de sepulturas, que ali na desembocadura deixaram”²⁵⁶.

As obras eram prioritárias nas áreas nobres. Estas regiões contavam com fiscalização constante diferentemente das regiões mais afastadas do perímetro central. Sobre essa realidade, há o seguinte registro de moradores:

Enquanto os fiscais de higiene pública visitam assiduamente as quitandas e os quintais do perímetro urbano, os fiscais da municipalidade têm medo, receio ou raiva de passar por aquela 'avenida', talvez por causa da canzoada que a infesta e que já tem mordido várias pessoas²⁵⁷.

²⁵⁵ O ESTADO, Florianópolis, 19 jan, 1931, p.01.

²⁵⁶ O ESTADO, Florianópolis, 08 jan, 1931, p.03.

²⁵⁷ Coleção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901.p.10.



Fig.38. Charge A

vida 'nova'.

Fonte: O ESTADO, Florianópolis, 12 maio, 1931, p.04,

Foto: Sabrina Fernandes Melo, 2012.

Por esses relatos observa-se também que as obras de melhoramento suscitavam opiniões divergentes. Se, por um lado, o discurso político enaltecia as obras de infraestrutura como um bem necessário ao embelezamento e progresso urbano; por outro, os moradores de regiões adjacentes às obras reclamavam da desatenção da prefeitura e dos transtornos ocasionados pelas obras.

Pelas temáticas abordadas nas crônicas percebem-se as divergentes opiniões em relação às obras de melhoramento e aos rumos da cidade. Os horizontes de expectativa, as percepções e a memória do passado emergem como uma justificativa a opinião e ao ponto de vista dos cronistas, que defendem e almejam, ou rechaçam e temem a mudança da dinâmica urbana da capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa foi analisar aspectos da história urbana de Florianópolis durante a primeira metade do século XX, por meio de diferentes construções arquitetônicas e fontes históricas. A arquitetura - fonte e objeto histórico - foi e é capaz de provocar ressonâncias que ultrapassam seu caráter material. Compreendeu-se, ao longo do trabalho, o termo ressonância como sendo a possibilidade de um objeto extrapolar suas fronteiras formais. Ele foi usado como ponte para a discussão de temas intrinsecamente ligados à arquitetura e à história urbana, como as crônicas e as leis.

Especificamente, no primeiro capítulo, cuja abordagem direcionou-se para a análise estética do Palácio Cruz e Souza e da Catedral Metropolitana, conclui-se que os espaços construídos se configuraram não somente pela materialidade, mas também por meio de interações e significações dados a eles. Neste sentido, a formação de uma moldura cidadina ancorou-se, tanto na base material da arquitetura, como no ideário que perpassava os diversificados momentos políticos e culturais em que as construções foram erguidas e reformadas. As análises antropológicas, sociológicas e culturais contribuíram proficuamente com a construção da história urbana. Tais análises permitem associar a arquitetura aos contextos político, social e cultural, que a servem como cenário e como influência.

A arquitetura entendida como a arte mais pública e espaço cognitivo, atua diretamente nas formas de interpretação da cidade, ela atua como imagem que possui mais memórias do que histórias, já que esta memória pode ser considerada, seguindo a perspectiva de Didi-Huberman, como anacrônica, pois ela não é o passado, ela é um campo de representação que se configura no presente. A possibilidade de reconfiguração de diversos presentes através da imagem e da memória arquitetônica possibilita sua leitura enquanto imagem-texto-memória.

No segundo capítulo conclui-se que, em 1930, a arquitetura redefiniu a presença do Estado, seja pelos novos edifícios públicos - Correios e Telégrafos - sejam pelas novas linguagens estéticas vinculadas ao processo de modernização, como o *art déco* e as arquiteturas de cunho racionalista. O ideário modernizador desse momento político alterou significativamente a visualidade. No decorrer de 1930 foram construídos o Hotel La Porta, o edifício dos Correios e Telégrafos e o prédio que sediou a agência Banco do Brasil, edificações

que provocaram uma ruptura imagética em relação às construções erguidas em momentos anteriores.

Essas construções foram enaltecidas pelos governantes e tidas como necessárias para o progresso. Contudo, sua estética não agradou uma considerável parcela da população. Conclui-se que este período foi um divisor de águas na arquitetura da cidade. Por um lado, estaria àquela arquitetura visualmente familiar, reconhecida pelos detalhes e ornamentos nas fachadas e, por outro, uma nova arquitetura - racional e funcional fora instaurada.

A adoção de uma arquitetura com viés moderno, representada pelo *art déco*, ao contrário das edificações públicas, foi apenas parcialmente adotada nas construções particulares. Esta adoção materializou-se pela via das renovações de fachada. O *déco* foi utilizado para domesticar as formas do modernismo abstrato e superar o trauma inicial da cidade que se queria moderna. Uma modernidade ambígua, que atuava em meio a heterogeneidade formal dos espaços, públicos, privados, abertos, fechados, e em meio as alterações estéticas que se direcionavam as fachadas - consideradas a plástica das construções e aquilo que é visível aos olhos de quem passa.

Elas mesclaram novas linguagens estéticas às formas familiares do ornamento. Este período foi o último a possibilitar o uso de ornamentos diferenciadores nas fachadas particulares, visto que a arquitetura moderna monopolizou as edificações erguidas a partir de 1950, período que não contemplou o recorte temporal desta pesquisa.

Conclui-se que o cinema foi um dos mais importantes acontecimentos urbanos da cidade na primeira metade do século XX. Um evento social coletivo que desempenhou a função de mediador e propulsor de novos hábitos, produtos e preferências. Ele instaurou inovações tecnológicas como a perspectiva fotográfica e a possibilidade de vislumbrar imagens em movimento. Seguramente, tais inovações alteraram as percepções dos indivíduos em relação ao tempo e ao espaço.

Seguindo a perspectiva apresentada por Setton (2002), emerge deste evento um espaço para se pensar a constituição da identidade social do indivíduo moderno. O cinema influenciou paradigmas para a construção das paisagens urbanas, visto que os espaços fílmicos e seus cenários dialogavam diretamente com as cidades. Fomentou esta discussão, no terceiro capítulo, o filme *Metropolis*, cujo cenário é em *art déco*. Este Filme foi projetado em Florianópolis, em meados de 1930,

período em que o *art déco* se transportava das telas diretamente para a renovação estilística das casas, do comércio e para os novos edifícios.

A legislação e a normatização urbana revelaram-se uma profícua fonte para esta pesquisa. Por meio delas foi possível verificar a maneira com que as expectativas e idealizações em relação à cidade foram registradas nos documentos oficiais. Contudo, a formação da imagem ideal da cidade contemplada nas leis nem sempre dialogava com as aspirações e expectativas de indivíduos contemporâneos. Em síntese, a legislação e os relatórios são, ao mesmo tempo, diagnósticos e propostas que são complementares na tentativa de tornar eficaz a normatização do espaço urbano.

O espaço público da primeira metade do século XX possuía suas especificidades quando comparado a períodos anteriores. Este espaço seria limpo, ordenado e com uma imagem agradável. Neste sentido, os afastamentos das ruas foram ampliados, demonstrando a preocupação em desobstruir as ruas. Medida que foi reforçada com a proibição de vendas de alimentos e mercado ambulante fora do espaço do mercado, na tentativa de configurar um cenário em que pudesse se desenrolar uma nova vida pública. Este novo cenário estética e visualmente ordenado se opunha às indefinições e improvisações da cidade no período colonial.

Verificou-se que, na primeira metade do século XX, foram elaborados alguns dos princípios urbanísticos que ainda perduram na legislação, como a demarcação e normatização dos espaços públicos; os alinhamentos das casas em relação à rua; os padrões construtivos como utilização de calhas para escoamento de água e telhados de quatro pontas, além do desmembramento dos lotes coloniais e das casas geminadas, que desapareceriam com a obrigatoriedade dos afastamentos laterais das edificações, dentre outros aspectos.

Conclui-se que o conjunto - a arquitetura, as leis e as crônicas - revelou especificidades que dificilmente poderiam ser apreendidas por meio de uma única perspectiva. Constata-se que essas fontes ressoaram e interferiram na história urbana da cidade de diferentes maneiras, que ora foram complementares, ora antagônicas. Além disso, observou-se que as edificações erguidas/reformadas no entorno da Praça XV de Novembro foram construídas em diversos contextos políticos e culturais que refletiram diretamente na plasticidade.

Através da análise visual e arquitetônica notou-se que as hibridizações e a sobreposição de tempos são recorrentes, que a visualidade é mutável e aceita as mais diversas intervenções, sejam elas

reformas novas construções ou até mesmo implosões e demolições. Estas intervenções tornam-se viáveis ou não através do entendimento da conjuntura em que cada construção estava inserida e, concomitantemente a isto, por meio dos significados atribuídos aos espaços urbanos.

Outra conclusão a que se chega é sobre a notável escassez de pesquisas especificamente voltadas para a Praça XV de Novembro. Em especial aquela que abarca o recorte temporal que engloba a primeira metade do século XX, embora tanto o período quanto à arquitetura tenham um significado importante para qualquer capital brasileira por ser um momento de modernização e alteração estética.

Em suma, verificou-se que, na intersecção das arquiteturas, das crônicas e das leis, dentro do recorte temporal estipulado para essa pesquisa, a formação da imagem de Florianópolis aconteceu, por meio de diferentes intervenções, às vezes invisíveis na construção da história urbana. Desse modo, foi possível perceber que a configuração do cenário não termina quando uma construção é erguida. Ela continua em diálogo constante com o ideal de cidade calcada nas leis e nas expectativas e experiências relatadas nas crônicas.

Dada à relevância de estudos, cujos enfoques se voltem para a Memória e para o Patrimônio edificado, espera-se que a arquitetura aqui estudada inspire trabalhos futuros, uma vez que Florianópolis carece de estudos sobre a preservação das edificações de seu centro fundador. Embora este viés não tenha sido abordado neste trabalho, em diversos momentos o patrimônio edificado veio à tona.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002. 191 p.

AMORA, Ana Maria Gadelha Albano. *O nacional e o moderno: a arquitetura da saúde no Estado Novo nas cidades catarinenses*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARAUJO, Hermetes Reis de. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira Republica*. São Paulo (SP), 1989, 216p. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. ARAÚJO, Hermetes Reis de. Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20. In: BRANCHER, Ana (Org.), cit., p.102-13.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Rua de mão única. Infância em Berlim por volta de 1900. Imagens do pensamento. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa (trads.). 5. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1995. Obras escolhidas, v. II.

BIDOU-ZACHARIEN, Catherine (org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Florianópolis: Lunardelli, 1979. 2 v. CURRY, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. 2 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

_____. *Nossa Senhora do Desterro: Casas, sobrados e chácaras*. Porto: Typ. da Livraria Simões Lopes.

CALDEIRA, Marcelo de Carvalho. *Entre a utopia e a realidade: Arquitetura Moderna e a Era Vargas (1937-1945)*. 2010.112p. Dissertação (Mestrado). Universidade do Grande Rio- UNIGRANRIO. Mestrado Acadêmico em Letras e Ciências Humanas.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. Desafios da imagem: cartões postais como fonte na pesquisa histórica. In: *I ENAPARQ*. Rio de Janeiro, 2010, p.1-33. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br>>. Acesso em 19/10/2012.

CAMPOS, Emerson César, FLORES, Maria Bernardete Ramos. Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas). In: *Revista Brasileira de História (Dossiê Cidades)*. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 267-296.

CAMPOS, Emerson César. Territórios de uma praça: sociabilidades e sentidos na Praça XV de Novembro (Florianópolis-SC) entre 1990-2008. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianny Lima. (Org.). *Cidade e memória*. Teresina/Imperatriz (PI): EDUFPI / Ética, 2009, v. 1, p. 61-86.

CAMPOS, Victor José Baptista. *O art déco na arquitetura paulistana: outra face do moderno*. SP, 1996. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo (SP): Studio Nobel, 2004.

CARTA DE PETRÓPOLIS. Publicada no caderno de Documentos n.03- “Cartas Patrimoniais”. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN, Brasília, 1995. Disponível em <<http://www.icomos.org.br>>. Acesso em 15/11/2012.

CERTEAU, MICHEL DE. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORREIA, José Eduardo Horta. *A Arquitectura*: Maneirismo e "estilo chão" in "História da Arte em Portugal", Volume VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

DEL RIO, Vicente. Cidade da mente, cidade real. In: Del Rio, Vicente e OLIVEIRA, Lúcia (org.). *Percepção ambiental*: a experiência brasileira. São Paulo: Studio Nobel. São Carlos: UFSCAR, 1996, p.3-22, p.18.

DIAS, Adriana Fabre. *A reutilização do patrimônio edificado como mecanismo de proteção*: uma proposta para os conjuntos tombados de Florianópolis. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2006.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*: Ensaio acerca das ciências e da filosofia das imagens. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene, COLAÇO, Vera (Orgs.). *A Casa do Baile*: Estética e Modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Ditos e Escritos*- Vol. III. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p.410-423.

GAGLIARDI, Clarrisa. Turismo e Cidade. In: *Plural de cidade*: léxicos e culturas urbanas. Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (Orgs.). Coimbra: Edições Almedina, 2009, p.246-263.

GAY, Peter. Modernismo. *O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GHIRARDELLO, Nelson. Marquises Modernas. In: *Seminário DOCOMOMO- Brasil*, 2003, São Carlos. DOCOMOMO - Anais 5 Seminário DOCOMOMO- Brasil, Arquitetura e Urbanismo Modernos : Projeto e Preservação. São Carlos/ SP: Arquivo de Computador/ Comissão organizadora: SAP/ EESC/ USP, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as Cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Paulo Augusto. 100 anos de cinema em Belo Horizonte. In: *Revista Varia História*. Belo Horizonte, n.18, p.347-372,1997.
Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br>>. Acesso em 15 /04/2012.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividades: as culturas como patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.
Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em 04/12/2012.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX*. (Trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 1993.

INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS/ IPUF. *Florianópolis: Plano Diretor do Distrito Sede: Zoneamento*. Florianópolis:IPUF, 1997. 1 mapa color. Escala 1: 10.000. p.12.

JUNIOR, Tarley Ferreira. Concreto Armado: Notas de aula. In: Rede Escola, 2009. p.1-41. Disponível em:
<<http://www.tooluizrego.seed.pr.gov.br>>. Acesso em 25/08/2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* :Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Contraponto, 2006.

KOZEN, Paulo C. Caminhos da crônica brasileira. In: *Revista Brasil de Literatura*. Londrina, [s.d.]. Disponível em: <<http://revistabrasil.org>>. Acesso em 31/08/2012.

LAMPARD, Eric. Aspectos históricos da urbanização. In: HAUSER, P.Schnore. *Estudos de Urbanização*. São Paulo: Pioneira, 1975.

LANER, Márcia Regina Escorterganha. *Catedral Metropolitana de Florianópolis: Retrospectiva histórica das intervenções arquitetônicas*. Florianópolis, 2007. 220p. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. (Trad. Sérgio Martins). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

LEME, Maria Cristina da Silva (Coord.) *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. São Paulo: Studio Nobel, FAU/USP, Fupam, 1999.

LIMA, Adson Cristiano Bozzi. 2007. *Habitare habitus - um estudo sobre a dimensão ontológica do ato de habitar*. *Arquitextos*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 27/05/2012

LINS, Jacqueline Wildi. *Arte, Imagem e Memória*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos Flores; VILELA, Ana Lucia. (Org.). *Encantos da imagem Estâncias para a prática historiográfica Entre história e arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas Oficina Editorial, 2010, p. 103-112.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MAKOWIECKY, Sandra. Florianópolis: *Conjuntos históricos urbanos tombados*. In: Revista da Pesquisa CEART UDESC. Florianópolis, vol.02,p.01-09,2009. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br>>. Acesso em 10/12/2012.

MATOS, Maria Izilda (org). *A cidade em debate*. São Paulo: Editora Olho d'água,1999.

MELO, Sabrina Fernandes. *A presença do art déco no traçado das construções urbanas de Florianópolis (1930-1945)*. 2010. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1996). Morfologia das cidades brasileiras –introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da Usp*. n. 30,jun.- ago.

_____. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, no. 45, 2003.

_____. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs.(2005). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, Edusc.

MOURA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana*: a definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX. João Pessoa: Editora UFPB, 2000.

MUNARIM, Ulisses. *Arquitetura dos cinemas*: Um estudo da modernidade em Santa Catarina. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UFSC/ PGAU CIDADE, 2009.

NONNENMACHER, Marilange. *Vida e morte Miramar*: memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n.10, PP.07-28, dezembro de 1993.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2011.

PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PELUSO, Vitor Antônio Junior. *Estudos de geografia urbana de Santa Catarina Florianópolis*. Florianópolis: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte: Editora da UFSC, 1991.

PEREIRA, Margareth da Silva. *Os Correios e Telégrafos no Brasil: um patrimônio histórico e arquitetônico*. São Paulo: MSP / Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PEREIRA, Nereu do Vale. *Desenvolvimento e modernização: um estudo da modernização em Florianópolis*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1974.

PEREIRA, Sônia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia In. *Revista eletrônica PUC-RS*. Disponível em <www.revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em 19/05/. 2012.

PESAVENTO, Sandra. Crônica: Fronteiras da Narrativa histórica. In: *História Unisinos* vol.08.n.10. 2004, PP.62-80. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52215228/Pesavento-Cronica-e-narrativa-historica>>. Acesso em 08/11/2012.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora URGs, 2002a.

_____. *Memória, história e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço*. ArtCultura, Revista do Nehac, Universidade Federal de Uberlândia, v.4, n.4, p.23-35, 2002b.

_____. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2º ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

PULS, Mauricio. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2009.

RAMOS, Átila Alcides. *Memória do saneamento desterrense*. Florianópolis: CASAN, 1986.

REIS FILHO, Nestor Goulart. . *Quadro da arquitetura no Brasil*. 11. ed. São Paulo (SP): Perspectiva, 2006.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. 3 ed. São Paulo (SP): Studio Nobel, 2003.

RUSKIN, John. *Las siete Lámparas de La arquitectura*. Pamplona: Aguilar, 1963.

SEGRE, Roberto. *América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. São Paulo: Nobel, 1991.

SENNETT, Richard. . *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro (RJ): Record, 1997.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. 2002. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Educação*, nº 20, mai/jun/jul/ago 2002. São Paulo: USP/Faculdade de Educação.

SVECENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SILVA, Adolfo Nicolich da. *Ruas de Florianópolis – Resenha Histórica*. Florianópolis: FFC, 1999. P.37.

SILVA, Elvan. *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: *MANA* 11, p.577-591, 2005.

SOUZA, Sara Regina Silveira. *A presença portuguesa na arquitetura da Ilha de Santa Catarina: séculos XVIII e XIX*. Florianópolis, 1980. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. *Arquitetura e cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina-1930-1960*.

2009, 337p. Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

VAZ, José Carlos. *Os muitos centros de uma cidade*. Núcleo de Antropologia Urbana
– NAU. Dicas nº 17 em 1994. Disponível em:
<www.fflch.usp.br/da/nau>. Acesso em:
09/05/2012.

VEIGA, Eliane Veras. *Florianópolis: Memória Urbana*. Editora da UFSC e Fundação Franklin Cascaes, 1993.

VIANA, Alice de Oliveira. *A persistência dos rastros: manifestações da art déco na arquitetura de Florianópolis*. 2008. 132 p. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina centro de Artes – Mestrado em Artes visuais.

WEISS, Cristian Edel. *Jornal de Santa Catarina: da ambição nacional ao foco no Vale do Itajaí*. In: XXXIII Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul- RS, 2010. Disponível em:<
<http://www.intercom.org.br>>. Acesso em 01/12/2012.

FONTES

PERIÓDICOS

O ESTADO, Florianópolis, 06 de fevereiro de 1930, p.03.

_____, Florianópolis 24 de fevereiro de 1930, p.02.

_____, Florianópolis 06 fevereiro de 1930, p.02.

_____, Florianópolis 13 de maio de 1930, p.08.

_____, Florianópolis 08 de julho de 1930 p. 06.

_____, Florianópolis 10 de julho de 1930 p. 06.

_____, Florianópolis 02 de abril de 1930 p.06.

_____, Florianópolis 04 de janeiro de 1932, p.05.

_____, Florianópolis 06 de abril de 1930 p.05.

_____, Florianópolis 27 de junho de 1930, p.06.

_____, Florianópolis 03 de janeiro de 1931, p.01.

_____, Florianópolis 08 de janeiro de 1931, p. 03.

_____, Florianópolis 18 fevereiro, 1930, p. 01.

_____, Florianópolis 19 janeiro, 1931, p. 01.

_____, Florianópolis 02 de fevereiro, 1931, p.01.

_____, Florianópolis, 12 maio, 1931, p. 04.

_____, Florianópolis 05 de junho, 1931, p. 04.

_____, Florianópolis, 18 de janeiro, 1932, p. 01.

_____, Florianópolis 14 de março de 1932 p. 04.

CANTÚ-MIRIM. O bando. *O Estado*, Florianópolis, 05 abril, 1930, p.05.

_____. O Velho Mercado. *O Estado*, Florianópolis, 06 jan, 1931, p.06.

CUBANO, Braz. Cinema a céu aberto. *O Estado*, Florianópolis, 02 abril, 1930, p.06.

_____ Cinema a céu aberto. *O Estado*, Florianópolis, 05 abril, 1930, p.06.

M. Nosso porto. *O ESTADO*, 26 fev, 1930, p.06.

_____. Florianópolis é uma cidade doentia, *O ESTADO*, Florianópolis, 27 fev, 1930, p.04.

____. Impostos sobre a ponte. *O ESTADO*, Florianópolis, 17 fev, 1931, p.01.

____. O imposto sobre a ponte. *O ESTADO*, Florianópolis, 19 fev, 1931, p.01.

____. As nossas praias de banho. *O ESTADO*, Florianópolis, 18 fev, 1931, p.04.

____. Os domingos em Florianópolis. *O ESTADO*, Florianópolis, 03 ago, 1931, p.06.

Pires, Zeca. Lembranças de um passado. In: *Jornal Diário Catarinense*. 15/04/1993. Página de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.

FONTES IMPRESSAS

Anuários Catarinenses de 1920, 1932.

Código de Postura Municipal da Cidade de Desterro. 1889.

Collecção de Leis do Município de Florianópolis. 1896-1901.

Coleção de Leis e resoluções do Município de Florianópolis de 1918 e 1919.

Collecções de Leis e Resoluções do Município de Florianópolis de 1920.1921 e 1922.

Collecções de Leis e Resoluções do Município de Florianópolis de 1929.

Collecções de Leis e Resoluções do Município de Florianópolis de 1930.

GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA. *Santa Catarina*: revista de propaganda do Estado e dos municípios. -n. 1, 1939. - Edição facsimiliada/Governo do Estado. - Florianópolis: Governo do Estado, 2002.

GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA. *Santa Catarina*: revista de propaganda do Estado e dos municípios. -n. 1, 1939. - Edição facsimiliada/Governo do Estado. - Florianópolis: Governo do Estado, 2002.

LANGSDORFF, Georg Heinrich Von. KRUSENSTERN, Adão João de. *Uma visita a Santa Catharina em 1803-1804*.

Lista de Tombamentos Federais Do IPHANSC. Processo: 914-T-74
Livro: Belas Artes Vol.1 N° de inscrição: 522. N° da folha: 95. Data: 10/03/1975. Livro: Histórico Vol. 1 N° de inscrição: 454. N° da folha: 75. Data: 10/03/1975.

Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 22 de julho de 1920 pelo engenheiro civil Hercílio Pedro da Luz vice-governador no exercício do cargo de governador do estado de Santa Catarina.

Mensagem apresentada ao Congresso Representativo em 16 de agosto de 1922 pelo Coronel Raulino Julio Adolfo Horn. Presidente do mesmo Congresso no exercício do cargo de governador do estado de Santa Catarina.

Pires, Zeca. Lembranças de um passado. In *Jornal Diário Catarinense*. 15.04.1993. pg. de Variedades. Acervo da Casa da Memória – FCF-FC/PMF.

ANEXO 1

--	--	--	--	--	--	--

Data	Trabalho/ instituição	Área do Conhecimento	Título	A r q u i t e t u r a	D i s c u r s o	P a t r i m ô n i o
01/10/ 1990	Mestrado/UF SC	História	Processo histórico de mutação da paisagem urbana da área central de Florianópolis - 1850 a 1930.	x		
01/10/ 1997	Mestrado/UF SC	História	Moderna Ponte Velha: Arte & Técnica na Ponte Hercílio Luz.	x		
01/02/ 2002	Mestrado/UF SC	História	Um Lugar de memória" Rua Conselheiro Mafra no século XX..			
01/10/ 2003	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Dinamismo de Áreas Históricas Centrais - Florianópolis (SC) e São Luís (MA).	x		x
01/10/ 2006	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Influência Modernista na Arquitetura Residencial de Florianópolis.	x		
01/04/ 2006	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Sistemas Construtivos e sua Preservação: Retábulos executados entre os séculos XVIII e XIX, da arquitetura	x		x

			religiosa de Florianópolis.			
01/06/2008	Mestrado/UD ESC	Artes	A persistência dos rastros: manifestações do art déco na arquitetura de Florianópolis.	x		
01/06/2008	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Entre a prática e o discurso: a formação de espaços simbólicos na Florianópolis contemporânea.	x	x	
01/04/2008	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Igrejas tombadas do século XVIII em Florianópolis: Aspectos históricos, construtivos e diagnóstico de problemas patológicos nas suas fachadas.	x		x
01/05/2009	Mestrado/UF SC	Arquitetura	Produção Arquitetônica, Linguagem e Construção da Cidade: Estudo do Uso de Elementos Historicistas na Arquitetura Contemporânea de Florianópolis.	x	x	
01/07/2002	Doutorado/UF SC	História	Jogo de Formas Híbridas, Arquitetura e Modernidade em Florianópolis na década de 50". 01/07/2002	x		
01/02/2007	Doutorado/UF SC	História	Vida e morte Miramar. Memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade.	x	x	x
01/04/2006	Doutorado/UF RJ	Arquitetura	O Nacional e o moderno. A arquitetura da saúde no estado novo em cidades catarinenses	x		

01/11/ 2009	Doutor ado/US P	Arquitetur a	Arquitetura e cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina – 1930-1960	x		
----------------	-----------------------	-----------------	--	---	--	--

Anexo 1: Dissertações e teses pesquisadas no Portal Capes.

Fonte: Portal CAPES. Disponível em:
<<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em: 28 mai. 2012.

ANEXO 2



CINES DA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS

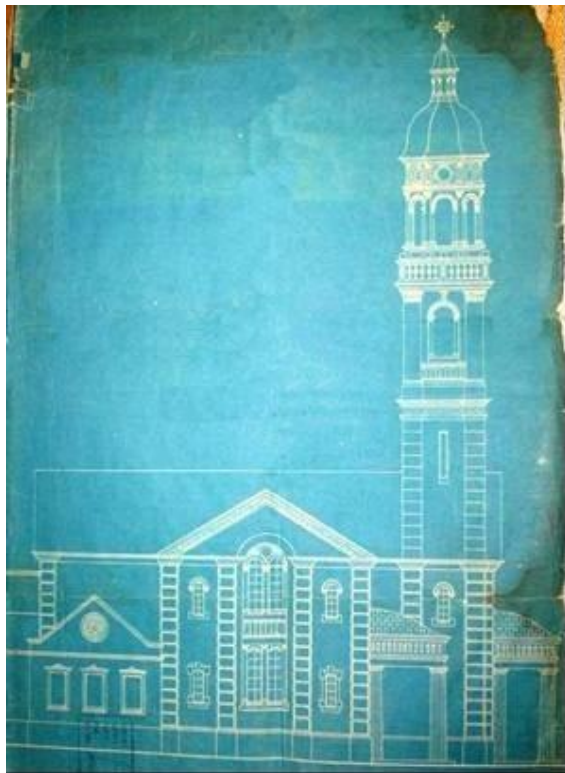
1:5000

- CINES
- ÍCONES URBANOS
- ÁREAS PÚBLICAS

Anexo 02: Cines da cidade de Florianópolis.

Fonte: Munarin, 2009, p. 106.

ANEXO 3



Anexo 3 : desenho da planta da Catedral, atribuída a Theodoro Gründel, 1922.
Data: 15 de fevereiro de 1922, nº 541.

Fonte: Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos- Florianópolis apud
LANER, 2007, p.52.